

**DE MESTIZAJES, INDIGENISMOS, NEOINDIGENISMOS Y OTROS:  
LA TERCERA ORILLA  
(SOBRE LA LITERATURA ESCRITA EN CASTELLANO EN BOLIVIA)**

by

**Rosario Rodríguez Márquez**

Licenciatura en Literatura. Universidad Mayor de San Andrés, La Paz-Bolivia 1982

Master of Arts, University of Pittsburgh, 1992

Submitted to the Graduate Faculty of  
Arts and Sciences in partial fulfillment  
of the requirements for the degree of  
PhD in Hispanic Languages and Literatures

University of Pittsburgh

2008

UNIVERSITY OF PITTSBURGH

ARTS AND SCIENCES

This dissertation was presented

By

Rosario Rodríguez Márquez

It was defended on

November, 18

and approved by

John Beverley, PhD,

Professor of Spanish and Latin American Literature and Cultural Studies

Hermann Herlinghaus, PhD,

Professor of Latin American Literature and Cultural Studies

Aníbal Pérez, PhD,

Associate Professor of Political Science

Elizabeth Monasterios, PhD,

Associate Professor of Latin American Literature and Chair of the Department

De mestizajes, indigenismos, neoindigenismos y otros: la tercera orilla  
(sobre la literatura escrita en castellano en Bolivia)

Rosario Rodríguez Márquez, PhD

University of Pittsburgh, 2008

The dissertation arises from the hypothesis that the perspective of indigenism is indispensable as a guiding thread in the reading of a variety of Bolivian literary expressions, now impacted by formulas of literature written in Spanish as well as by modern and postmodern urban culture. There are two main strands that are woven into this reading: one that works to weave in detail each of the works chosen; the other that searches to intertwine the connections that unite those different works, holding in perspective, in both strands, a place of contact between basically the two cultures: Andean indigenous and Westernized.

It affirms that both the canonical indigenous positions as well as the proposals of *mestizaje* that operate by omission of the indigenous make themselves apparent in two of the most important novels of the Bolivian literary historiography: *Juan de la Rosa* (1885) and *Raza de bronce* (1919). The first operates through omission of the indigenous by erasing the Indian from the novelistic epic; the second, by superimposing on the Indian vision a series of mediations that end up blurring that vision in front of the reader, allowing only the narrator's view. Therefore, both function around an authoritarian narrator and operate in a similar fashion both discursively and ideologically regarding the Indian. Instead, *Yanakuna* (1952), which is considered in general as part of orthodox indigenism and a mere repetition of its principles and denunciations, denotes

important breaks in relation to the two aforementioned works and to other novels of orthodox indigenism. In it, the interweaving of literature and politics marks an enrichment of the discourse.

Counter-representational or de-representational postures and strategies of reversion are achieved through actively discordant textualities in relation to earlier classical indigenist propositions in the four other narratives under study: *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar dios* (1977); *Manuel y Fortunato: una picaresca andina* (1997); *Chojcho con audio de rock p'ssbado* (1993) and *Cuando Sara Chura despierte* (2003). These works offer an “other” way of looking that makes possible the “translation” of diversity.

## TABLA DE CONTENIDOS

1.0	INTRODUCCIÓN .....	1
1.1	CONVITE .....	1
1.2	REPENSANDO EL INDIGENISMO .....	7
1.2.1	Indigenismo y mestizaje .....	7
1.2.2	Un poco de historia .....	9
1.2.3	Monoculturalismo, pluricultural e interculturalidad .....	17
1.2.4	En torno al neoindigenismo .....	19
1.2.5	Lo real maravilloso latinoamericano .....	24
2.0	LAS NARRATIVAS DE EXCLUSIÓN .....	30
2.1	<i>Raza de bronce</i> : EL NARRADOR PROBLEMÁTICO .....	31
2.1.1	Antecedentes: la lectura intertextual y monotextual.....	32
2.1.2	El doble y contradictorio registro .....	35
2.1.3	Heterogeneidad y problematización del narrador.....	39
2.1.4	Narrador problemático y discurso de los personajes .....	44
2.1.5	Narración y percepción mítica y ritual .....	46
2.1.6	Tensión ideológica y traición del narrador .....	49
2.1.7	Tenencia de la tierra y narrador problemático .....	52
2.1.8	Sendas del desencuentro: la imposibilidad de la traducción .....	56

2.2	<i>Juan de la Rosa</i> : UN PROYECTO DE NACIÓN SIN INDIOS .....	65
2.2.1	Por toda introducción .....	65
2.2.2	Mestizaje por acriollamiento o la ético-estética del poder blanqueador...	69
2.2.3	Del quechua y sus alrededores .....	74
2.2.4	Disgregando la filiación india .....	79
2.2.5	De la “epicidad” novelesca .....	87
2.2.6	Operaciones discursivas y estrategias narrativas .....	93
2.2.7	Entre la recreación y el contrapunto: el <i>Diario</i> de Santos Vargas .....	99
2.2.8	Construyendo invisibilidades: las exclusiones de la homogeneización ...	109
3.0	UNA APUESTA POLILITERARIA: <i>Yanakuna</i> .....	120
3.1	POÉTICA Y POLÍTICA .....	123
3.2	DE LOS PERSONAJES .....	127
3.2.1	Wayra o la moral de la resistencia .....	127
3.2.2	Cholos, indios y blanqueados .....	138
3.3	EL CUERPO DEL DELITO O LA MUJER INDÍGENA .....	145
3.4	RECURSOS Y SOLUCIONES NARRATIVAS .....	150
3.4.1	Intertextualidad y humor .....	150
3.4.2	Las comparaciones.....	155
3.4.3	El quechua y el castellano .....	158
3.5	LOS ATISBOS DEL NARRADOR .....	160
3.5.1	La religión andina y el punto de vista narrativo .....	163
3.5.2	Santitos o una poética del desengaño .....	167
3.6	LAS TRAYECTORIAS DE UNA NOVELA QUECHUA .....	171

4.0	LAS ESTRATEGIAS DE INCLUSIÓN.....	176
4.1	<i>Manchay Puytu</i> : INDIGENISMO, REALISMO MÍTICO Y LENGUAJE.....	177
4.1.1	Realidad y representación narrativa .....	178
4.1.2	Realismo mítico revistado .....	182
4.1.3	Incertidumbres .....	185
4.1.4	El cuerpo de la amada .....	186
4.1.5	La inserción del quechua .....	187
4.1.6	¿(Neo) indigenismo y/o mestizaje? .....	188
4.1.7	Tender “puentes de deseo” por encima de la muerte .....	192
4.2	<i>Manuel y Fortunato</i> : PROTAGONISMO POLÍTICO Y CULTURA INDÍGENA .....	195
4.2.1	Gestos picarescos .....	196
4.2.2	Huellas indigenistas .....	201
4.2.3	Focalización novelesca .....	205
4.2.4	Remiradas históricas .....	208
4.3	<i>Chojcho con audio de rock p'shado</i> : LA ESTRATEGIA DE REVERSIÓN .....	210
4.3.1	El impacto de la inserción de lo andino .....	211
4.3.2	¿En la postcolonialidad? .....	220
5.0	PENSANDO EL MUNDO DESDE LOS ANDES .....	222
5.1	ENTRAMANDO HEBRAS .....	222
5.1.1	Para una lectura literaria de la <i>Nueva corónica y buen gobierno</i> .....	225
5.1.2	<i>Cuando Sara Chura despierte</i> y el espacio urbano andino de La Paz .....	227
5.2	EL COMPLEJO E INCIERTO ESPACIO DE LA TRADUCCIÓN .....	231
5.2.1	La traducción en clave india y en otras claves .....	231
5.2.2	De la imposibilidad de la traducción y de idiomas secretos .....	234

5.3	DE METAMORFOSIS, MÁSCARAS Y PIELES .....	236
5.3.1	De las múltiples pieles de Sara Chura .....	236
5.3.2	Del autor Guamán Poma y del convertir .....	237
5.3.3	De fiestas y pieles en <i>Cuando Sara Chura despierte</i> .....	240
5.4	DIBUJOS, MATRICES Y MODELOS .....	244
5.4.1	La geografía mítica del Tawantinsuyo .....	244
5.4.2	El Gran Poder o el misterio de la Santísima Trinidad .....	248
5.4.3	El mito del Inkarrí y la articulación simbólica de la esperanza .....	250
5.5	LA LÓGICA MÚLTIPLE E INCLUSIVA .....	255
6.0	CONCLUSIONES .....	260
	BIBLIOGRAFÍA .....	274



## 1.0 INTRODUCCIÓN

La diversidad social, étnica y cultural de nuestros pueblos contribuye a la perennización del mestizaje en las artes contemporáneas a través de corrientes y tendencias que se generan y regeneran sin cesar en el curso de la historia”  
Wilson GARCÍA MÉRIDA, “La hora del *jaꞤꞤ*”

Modernidad e identidad aparecen históricamente como las dos metas gemelas o complementarias de la reflexión latinoamericanista, incluso cuando tal reflexión se orientaba o creía orientarse hacia el desmantelamiento de los paradigmas de modernidad e identidad.  
Alberto MOREIRAS, “Epistemología tenue”

## 1.1 CONVITE

A nosotros, los bolivianos, en cualquier gesto “puede saltarnos”, aun sin querer, el indio<sup>1</sup> o lo podemos hacer saltar con premeditación como en el *San Juan de Alcalá* de Pérez Holguín que remirado y reexpuesto por Ricardo Pérez Alcalá “aparece con sombrero mexicano, como señal del espacio latinoamericano; en las manos un quirquincho<sup>2</sup> con máscara, para protegerse de la contaminación, signo de la profanación del aire; y en la cesta lleva marraquetas<sup>3</sup> y no rosas, anunciando la condición de continente del tercer mundo: el hambre” (Wiethüchter, *Pérez* 30). Pero también —y de forma ajena a la voluntad compositiva del pintor en el caso que mencionamos a continuación— podría saltarnos el blanco, como en *El yatiri* de Arturo Borda<sup>4</sup>, donde el

---

<sup>1</sup> En Bolivia, la expresión popular “¡te ha saltado el indio!” encierra una connotación peyorativa que implica que a una persona le aflora la violencia, la rudeza, la falta de sofisticación, etc., en una palabra, el bárbaro.

<sup>2</sup> Quirquincho, en quechua, armadillo.

<sup>3</sup> Marraqueta es el pan más popular en el área andina de Bolivia, se lo llama también “pan de batalla”, especie de pan francés pequeño.

<sup>4</sup> Aludimos a dos de los más importantes pintores bolivianos: Ricardo Pérez Alcalá (Potosí, 1939) y su acuarela *San Juan de Alcalá* (1994) y Arturo Borda (1883-1953) y su óleo *El yatiri* (1918).

brujo/sabio andino tiene barba y otros rasgos occidentales. Estas obras pictóricas explicitan una de nuestras caras: la de nuestro mundo colonizado y profanado por otros, o simplemente develan nuestro mestizaje racial/cultural. Desde el hecho aquí señalado de que tanto el indio como el blanco nos pueden “saltar”, quisiera subrayar que el indigenismo<sup>5</sup> es también uno de los hilos que entreteje la historia de nuestro mestizaje.

Esta historia ha ido recibiendo distintos nombres en busca de hacer más inteligibles sus diferencias y fronteras; linderos que, sin embargo, se entrecruzan en el tiempo y que no son de ninguna manera claramente distinguibles. Adoptamos en principio la distinción indianismo, indigenismo y neoindigenismo, para marcar simplemente un hilo conductor a través de esa larga historia del mestizaje y que, aunque sea sólo en algún sentido, buscó en la literatura y las artes sacar al indígena de la periferia, marginalidad e invisibilidad a que había sido relegado y, más bien, centrar en él su mira<sup>6</sup>.

Pienso que, en la historiografía literaria tradicional en Bolivia, los distintos momentos se presentan como estancos separados y cerrados, y ahora estaríamos viviendo la era de una literatura contemporánea totalmente distante del indigenismo que, como corriente, habría cerrado sus puertas después de la muerte del realismo. Planteo la idea de que esto no es así, por lo menos desde algunas posibles miradas, y me propongo seguir la huella de una brecha que, aunque con variaciones fundamentales, tiene como referente al quechua, al aimara o al habitante andino (rural

---

<sup>5</sup> Es evidente que indigenismo es un concepto conflictivo que surge —sobre todo en Bolivia y esto puede percibirse claramente en *Juan de la Rosa* y *Raza de bronce*— en correspondencia con relaciones de poder no equitativas que modulan y copian maneras y formas del discurso colonial. Esto tiene que ver no sólo con la ideología de los textos, sino también con las convenciones, lenguajes y otros detalles de la textualidad literaria, como subraya Said (*Orientalism* 11). La noción de mestizaje es también problemática porque se han multiplicado de tal manera sus usos y contextos que se ha conducido el término a una extrema vacuidad. Por otro lado y en muchos casos, parece suponer mezcla no conflictiva entre las dos culturas que entran en relación, olvidando la relación asimétrica de poder entre ambas.

<sup>6</sup> Aun desde la perspectiva de la historiografía literaria, hay discrepancias en la clasificación de unos y otros autores bajo cada uno de esos rótulos. Así por ejemplo, Concha Meléndez habla de *Aves sin nido* (1889), de Clorinda Matto de Turner, como el ejemplo por antonomasia del indianismo; sin, embargo, Julio Rodríguez-Luis la suscribe en el indigenismo. Y si siempre la obra arriba mencionada de Matto era considerada la iniciadora de la corriente, Efraín Kristal muestra que la novela de Narciso Aréstegui, *El padre Horán* (1848), precede en más de cuarenta años a la obra de Matto y ya presenta los rasgos particularizadores de esa tendencia.

o ciudadano), pero en principio desde un ‘afuera’<sup>7</sup>, en el sentido de que el autor del discurso se aproxima a lo indígena, pero no perteneciendo al mundo indio. Claro que el panorama se ha complejizado dado, por ejemplo, el profundo mestizaje a que han sido sometidos el autor, el lector y la sociedad, y acaso en su conjunto y con ella el referente novelesco; pero, ¿la narrativa que recrea esas relaciones conserva esa perspectiva conocida bajo el rótulo general de literatura “indigenista”?

En principio, mantengo la hipótesis de que la perspectiva del indigenismo como hilo conductor en la lectura de varias de nuestras manifestaciones literarias es imprescindible, puesto que en ellas habría que sospechar la presencia de la cultura indígena a la manera de lo que Ong llama oralidad secundaria. Esto es, la permanencia del sujeto y las culturas andinas, aunque ahora, ambos se presenten ya impactados por las fórmulas de la literatura escrita en español y de la cultura colonial en general, y más recientemente de la cultura ciudadana moderna y postmoderna; además de las marcas propias que supone la particular inserción de Bolivia como país latinoamericano del tercer mundo en un orden global. Creo que esta afirmación permea toda la producción literaria boliviana, aun la que no incluye personajes o alusiones directas al mundo indígena, porque en todos los casos se estaría narrando desde el abigarramiento cultural sin poder evadir la marca de esa heterogeneidad ni siquiera con la omisión de su tratamiento.

Bajo una perspectiva más amplia y que rebasa el ámbito propiamente literario, Michael Taussig (*Mimesis*), desde la antropología cultural contemporánea, ha insistido en señalar que las culturas indígenas representan una hibridez extraordinaria no sólo de contenidos —integración de santos y conceptos católicos o monárquicos— sino de prácticas culturales como la escritura, y hoy podríamos añadir el video, el cine, la radio, la televisión o el Internet. Comparto con Taussig la idea de la movilidad dentro de las culturas indígenas y su profunda hibridación, y planteo que esa hibridación se expandió atravesando culturas, ideologías e identidades hasta convertirse en el fundamento ineludible de algunas de las actuales corrientes de la escritura literaria.

---

<sup>7</sup> Marco con comilla simple aquellas palabras cuyo significado es demasiado general o molesta por la ambigüedad que supone, o porque se quiere resaltar un uso particular de la misma.

A lo largo de la tesis, me preguntaré, entonces, si los desarreglos introducidos en las cadenas de sentido que rodean la idea de indigenismo son suficientes para alterar de manera radical esa corriente literaria y permiten hablar de una tendencia nueva al interior de la misma que se ha venido a denominar “neoindigenismo”. O si, por otro lado, las rupturas son tales que ya no se puede marcar continuidad alguna con la corriente del indigenismo. Así mismo, deseo interrogarme en torno a si esas nociones (indianismo, indigenismo, neoindigenismo), más allá del mero aspecto clasificatorio, ayudan a reconocer el alcance ‘real’ de una producción literaria fundamentalmente intercultural.

Creo que en Bolivia, aun en la actualidad, carecemos de una aproximación abarcadora y consistente que busque entretelar diferentes lecturas en torno a narrativas literarias que se entran sobre la base de lo que provisionalmente seguiré llamando “indigenismo”. Por tanto, el objetivo general y central de este trabajo será anudar, en una articulación válida, algunas propuestas de lectura de manifestaciones concretas de la narrativa boliviana a partir de esa tradición específica. Así, desde la lectura individualizada de algunas obras, buscaré construir esa zona de articulación con el mundo originario andino como una hebra ineludible del entramado de las corrientes de la escritura literaria en mi país.

Sin embargo, no he partido del trazado previo de una línea de horizonte que ordena los diferentes paisajes literarios sino de una trayectoria más accidentada y discontinua que — por lo menos como gesto— tiende a ser más problematizadora. Consecuentemente, más que filiaciones teórico-conceptuales deudoras de una matriz de conocimiento, he tratado de ver el itinerario de referencias semi-deshilvanadas que graban cada una de las obras en particular. De esta manera, la dirección de mi búsqueda ha ido de las obras literarias concretas a los apoyos y propuestas teórico metodológicos, no a la inversa.

En las distintas aproximaciones que abordaré de la narrativa boliviana en su articulación con el indigenismo, discutiré las relaciones entre lo real y lo imaginario, la conformación de imaginarios a partir del discurso literario, la noción de espacio simbólico, discurso, texto y un

largo etcétera. Así tenderé las hebras de algunos objetivos más específicos, como ser la búsqueda de una aproximación encariñada a algunas obras de la narrativa literaria boliviana y el entretendido de un discurso crítico que —buscando entrecruzarse con las hebras de diferentes lecturas anteriores de otros autores, tanto de las obras individuales aquí estudiadas (Paz Soldán, Navia, Monasterios, Lastra, Antezana, por ejemplo) como de propuestas más abarcadoras (v.gr. *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, *Las tentaciones de San Ricardo*)— sea capaz de mostrar los movimientos de su quehacer con la palabra y con el sentido. En mi discurso crítico, atento al detalle, me ocuparé de las voces que subrayan nuestra singularidad y huella cultural diferenciada, y de nociones epistemológicas alternativas provenientes del mundo andino. Considero que algunas de las obras a ser leídas proponen y ponen en escena esas huellas y nociones que pueden permear de manera sugerente y enriquecida el peso semántico que este trabajo persigue resaltar.

En una visión retrospectiva veré primero cómo se complejiza la narración para el narrador de la literatura indigenista ortodoxa de *Raza de bronce*. Este tipo de narrador establece un lazo con su hipotético lector a quien pretende develar un mundo ajeno para ambos, el del indígena; enfrenta, pues, una peculiar tensión: debe hablar sobre el mundo del ‘otro’. Luego, haré una aproximación a la más importante novela fundacional de Bolivia, *Juan de la Rosa*, para torcer críticamente su tradicional lectura de un nacionalismo y un mestizaje abarcador volcándome más bien hacia el seguimiento de las hebras que entreteje en relación a lo que es excluido, marginado y subalternizado en el tendido de soslayo de esa trama, el indígena y su mundo. Todavía en el espacio que suele denominarse indigenismo clásico, propongo la lectura de una de las “novelas quechuas” de Jesús Lara: *Yanakuna* (1952), que —aunque es considerada en general como parte del indigenismo ortodoxo y mera repetición de sus principios y denuncias<sup>8</sup>— significa importantes quiebres en relación a las dos anteriormente abordadas y a otras novelas del indigenismo ortodoxo. Postulo que, en ella, el entrecruce entre literatura y política marca

---

<sup>8</sup> También se la incluye en el saco despectivo de lo que se suele mentar como “literatura de tesis, comprometida y de mera denuncia,” que “no aporta vigor ni novedad en el asunto” (Diez de Medina 103) o se la califica de “fabricación caprichosa y fantástica. Exageraciones ingenuas e incongruencias psicológicas” (Guzmán, *Panorama de la novela en Bolivia* 29).

enriquecedoramente su discurso. A continuación, abordo la visita a cuatro narrativas contemporáneas de la literatura boliviana: *Manchay Puytu* (Néstor Taboada Terán, 1977); *Chojcho con audio de rock p'ísado* (Adolfo Cárdenas, 1993); *Manuel y Fortunato* (Alison Spedding, 1997) y *Cuando Sara Chura despierte* (Juan Pablo Piñeiro, 2003). En esta zona, privilegiar aspectos que signifiquen rupturas con las convenciones narrativas propias del indigenismo clásico y marcar las continuidades en torno al mismo, tiene el propósito de re-leer estas obras tensionándolas y haciéndolas entrar en juego con diferentes categorías que esas obras ponen y nos mueven a poner en circulación. A partir de estas literaturas de la inclusión, levanto la apuesta de que lo mejor de la literatura boliviana comienza finalmente a ‘traducir’ nuestro *chenko*<sup>9</sup> social y cultural, atravesado por múltiples gramáticas de la exclusión, la marginación y la pobreza, pero que patalea cada día por la supervivencia diferenciada.

Desde siempre, asombrada y seducida por el abismo que media entre la realidad y la palabra que busca nombrarla —y por la potencia y posibilidad de la escritura literaria en la construcción del sentido— he dedicado mi vida académica a la búsqueda de establecer una relación privilegiada con ella. Desde la perspectiva que mueve mi trabajo y desde la seducción ya mencionada, mi interés principal busca focalizar el lugar del cruce de las ‘dos’ culturas (para nosotros, fundamentalmente la occidental u occidentalizada y la andina). Un “entre-lugar” (Santiago 9) que busquemos constituir como un espacio bisagra, una herramienta epistemológica, que “sepa abrir las puertas para ir a jugar”<sup>10</sup>, que permita una increíble movilidad creativa, de paso o tránsito entre unos mundos y otros (para empezar, el de la realidad y el de la palabra que la nombra, como ya se dijo), entre unas cosmovisiones y otras, entre la multiplicidad de sentidos que la realidad crea, pero que a la vez se va generando en el trabajo con la palabra. Un espacio que abra la posibilidad para una tercera mirada, una mirada otra, múltiple y nueva, quizás. Desde ese horizonte y desde “una posición crítica frente a los legados del colonialismo” (Mignolo,

---

<sup>9</sup> En el contexto andino de la cultural boliviana, la palabra *chenko* significa embrollo, enredo. Algunas de las aproximaciones de la sociología boliviana han utilizado el término operativamente para referirse al complejo, intrincado y particular modo en que se entrecruzan diferentes espacios de la sociedad boliviana.

<sup>10</sup> De la canción infantil denominada “Arroz con leche”.

“Occidentalización” 29, nota 3) y desde el entrelugar en tensión que crean los dos epígrafes — entre los paradigmas de mestizaje, modernidad e identidad— que nos sirven de entrada, es que me interesa articular este trabajo.

## 1.2 REPENSANDO EL INDIGENISMO

En el relato indigenista una conciencia urbana y moderna, occidental si se quiere, intenta reproducir el carácter de un universo distinto y hasta opuesto: el del campesino indígena. En su madurez la narrativa indigenista legitimó este complejo proceso transcultural mediante la comprensión y defensa de los intereses sociales del pueblo indio, la asimilación y el empleo de importantes núcleos de su cosmovisión y de su correlativo repertorio de formas literarias y el ejercicio de una audaz experimentación artística.  
Antonio CORNEJO POLAR

Atraviesa la raigambre de las diferentes manifestaciones indigenistas la paradoja de un lugareño vuelto el ‘otro’ en su propia tierra; esto es, la problemática fundamental de la sociedad boliviana y latinoamericana: su condición colonial. En torno a esta consideración, me parece importante introducir en esta parte algunas reflexiones generales —simplemente como una construcción de lugares aledaños o inmediaciones— en torno a la corriente del indigenismo, a la noción de mestizaje, y algunas otras que entrarán en juego en la lectura de las obras de la literatura boliviana que me propongo llevar adelante.

### 1.2.1 Indigenismo y mestizaje

Entendido en general el indigenismo literario como la ficcionalización desde una perspectiva exterior criolla, urbana y moderna de la problemática indígena, suele situarse su epicentro hacia los años 1920 y señalarse como algunos de sus rasgos demarcadores su vocación realista, la utilización de la literatura como vehículo de protesta social, la referencia al problema indígena desde una perspectiva dicotómica, expresada en oposiciones étnicas (blancos *versus* indios), lingüísticas (español *versus* quechua y/o aimara), culturales (cultura occidental *versus* cultura originaria), etcétera.

A partir de ello se acusó al indigenismo de caer en un maniqueísmo extremo, en la idealización del indio y de su entorno o en descripciones estereotípicas y maniqueas de ambos, y en la adopción de un costumbrismo meramente pintoresco. Se dice también que novelas indigenistas tardías no hicieron más que repetir o copiar las mismas quejas de las anteriores con respecto a la condición económica y social del indígena, y descuidaron el trabajo de lenguaje, de ahí que se tornaron panfletarias y poco ricas en cuanto a su calidad estética. De este hecho y de aquel de la exterioridad en relación al problema que constituye su núcleo temático, surgió una visión peyorativa de estas manifestaciones literarias y muchos escritores buscaron distanciarse del indigenismo<sup>11</sup>.

Pero desde una perspectiva más generosa, el indigenismo podría verse como, ya lo mencionamos, la intención de sacar al indio de los márgenes o extramuros a que siempre fue relegado. Si se puede aseverar que en Bolivia y en Latinoamérica toda, tanto la historia y la escritura colonial como la republicana van constituyendo, subalterna y periféricamente, la historia y la escritura sobre el indio, parecen abrirse sólo dos caminos: por una parte, considerar que esa intención ha significado una serie de transfiguraciones, modificaciones, alteraciones y tergiversaciones de la realidad indígena debido a la mirada occidentalizada que necesariamente se interpone entre el indio y la imagen que de él se da; por otro lado, percatarse que, entre esos mismos hilos o en el decurso del tiempo y por diversos motivos, esa separación raigal frente al referente —al indio y su visión— ha sufrido modificaciones y se ha ido transfigurando<sup>12</sup>.

Propongo, en cambio, resemantizar la noción de indigenismo<sup>13</sup> como un espacio de articulación que, atravesando demarcaciones rigurosas, permita seguir el hilo a esas manifestaciones discursivas

---

<sup>11</sup> Es el caso de Manuel Scorza, por ejemplo, quien dijo en varias ocasiones “que su resistencia a ser clasificado como escritor indigenista respondía a razones ideológicas y no literarias”. “A mí me parece que la palabra indigenismo esconde una motivación que es necesario desenmascarar. ... El término fue acuñado por críticos de una sociedad conservadora” (Moraña, “Función ideológica” 172).

<sup>12</sup> Es indiscutible, por el momento, que la lengua en que se ha desarrollado la mayoría de la literatura en nuestro país es el castellano (lengua que ya manifiesta esa exterioridad respecto al mundo indio); sin embargo, es también evidente que en las diferentes obras dicho idioma, igual que en el lenguaje cotidiano y popular boliviano, se ha visto y se ve permanentemente asediado por los idiomas originarios. Este asedio es particularmente explícito en las obras que caen bajo el rótulo de indigenismo, donde la incorporación del quechua y el aimara supone un resquebrajamiento en el decurso armónico del relato en castellano. Este asedio es expuesto abiertamente y puesto en tensión en la narrativa de Adolfo Cárdenas (véase *infra*), por ejemplo.

<sup>13</sup> Seguramente, sería mejor cambiarla, puesto que su carga semántica es muy grande, como se ve en las palabras de Scorza; empero y por el momento no podemos proponer una buena alternativa.



donde se confrontan, encuentran, interpelan, rechazan, comprometen diversidades heterogéneas, a partir de esa oposición radical primera entre mundo indio/mundo occidental del indigenismo clásico. Pretendo respetar la multiplicidad y divergencia de una secuencia artística no uniforme y no caer en la visión única de un proceso lineal.

### 1.2.2 Un poco de historia

Si la historia del indigenismo en general podría leerse como el relato de cómo los escritores blancos o mestizos vieron y ven al indio, se podría decir que ésta se inicia con las cartas de relación de Cristóbal Colón y otras crónicas que buscaron dar la imagen que del indígena tuvieron los conquistadores. En esa corriente, fray Bartolomé de las Casas (1474-1566) marca quizás el extremo favorable de la aproximación al indio<sup>14</sup>. A partir de ese posicionamiento, entre otros empujes, surge una tendencia en la literatura latinoamericana que busca dar una visión romántica e idealizada del mismo, a la que suele calificarse de “indianista”<sup>15</sup>.

Como hace notar José María Arguedas (1911-1969) en su ensayo “Razón de ser del indigenismo”, varios intelectuales precursores de la independencia tenían una posición indigenista paradójica: por un lado denunciaban y protestaban por las injusticias cometidas contra el indio, pero por otro estaban convencidos de su inferioridad y, en el fondo, el pueblo indio les producía una total repugnancia. Aunque durante la constitución de las diferentes repúblicas latinoamericanas, Simón Bolívar declaró ante el congreso peruano en 1825 que “el Ejército

---

<sup>14</sup> Dice Lienhard: “Para el dominico [las Casas], en efecto, la historia de los “indios”, de sus sociedades y culturas evidenciaba numerosas convergencias con las de las sociedades del Viejo Mundo. Desde su perspectiva, los “indios” no resultaban, pues, radicalmente ‘otros’” (“El otro” 21). Otras lecturas (por ejemplo, Lamana) no ven en las propuestas lascasianas una concepción redentora del indio y su cultura, puesto que si bien denuncia y protesta contra la forma guerrera y brutal en que son sometidos, no lo hace contra la radical imposición de otra cultura y otra religión; o sea, desde una lógica propiamente anticolonial.

<sup>15</sup> En términos gruesos, entendemos por indianista aquella corriente que ve al indio como un elemento exótico, pintoresco e idílico y cuya manifestación más importante en las letras bolivianas la constituye *Huallparimachi* (1894), de Lindaura Anzoátegui de Campero (1846-1898). Ejemplos clásicos para Latinoamérica son Juan León Mera (1832-1894) con *Cumandá: o un drama entre salvajes* y el brasileiro José de Alencar (1828-1877) con su *Iracema lenda do Ceará* (Iracema, la de labios de miel). En general suele entenderse el indianismo como avocado a los aspectos pintorescos y espectaculares del continente americano y de sus habitantes, a guardar una concepción romántica de su referente indígena y presentar una imagen idealizada del mismo. En general, los escritores indianistas escogen situar sus ficciones en el pasado antes de la conquista, para soslayar el problema de la subyugación y marginamiento de que luego fuera objeto. Entre otros, José Carlos Mariátegui (*Siete ensayos*) y Antonio Cornejo Polar (*La novela*), dos de los críticos peruanos fundamentales en la reflexión sobre el indigenismo, consideran al indianismo como la fase romántica del indigenismo.

Libertador había devuelto a los hijos de Manco Cápac la libertad que les quitó Pizarro”, en la realidad esto no se cumplió y la situación del indio cambió poco durante la época republicana.

En el extremo opuesto al padre Las Casas, aunque ya en la época republicana, se puede establecer a Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888), para quien la única forma de hacer de Argentina un país moderno pasaba a través de su occidentalización, cosa que implicaba eliminar radicalmente todos los escollos que se opusieran o interpusieran a ella, entre ellos —por supuesto— figuraba en primera plana el indio. Sarmiento consideraba que la cultura indígena, que todavía constituía una presencia significativa en el área rural de su país, configuraba el obstáculo mayor para el progreso y la modernización de la nación. Era tal la radicalidad de Sarmiento que, según él, existían algunos indios a los que se podía dejar de colgar porque eran sumisos y, por tanto, susceptibles de ser asimilables en posición de inferioridad a la civilización y cultura occidentales.

En todo caso, a partir de la constitución de las repúblicas latinoamericanas se hace cada vez más evidente la complejidad raigal del indigenismo en sus diferentes ámbitos (literario, político, social, etc.): por un lado, el indio es fundamentalmente el ‘otro’ ajeno a quien hay que incorporar aun cuando no se quiera y al que se ve desde un afuera, es decir, se constituye como alteridad; pero, al mismo tiempo, es ese ‘otro’ el que posibilita una marca de identidad diferenciadora. Desde esta distinta perspectiva, se puede leer la historia del indigenismo como un proceso de negociadas y conflictivas reinscripciones de la **tensión identidad-alteridad**, proceso no siempre capaz de establecer las distancias necesarias entre dos culturas marcadas básicamente por la diferencia.

En Bolivia, a pesar de la fuerte presencia indígena, el movimiento indigenista no tuvo la consistencia, el volumen y la importancia que, como corriente literaria y como movimiento político e intelectual, tuvo en Perú, por ejemplo. Sobre este último dice Carlos Orihuela que, hasta fines de los años 40, “había constituido la tendencia literaria hegemónica en el Perú”. Añade:

La corriente literaria indigenista, que había logrado dentro de la narrativa las formas más representativas de su escritura, había formado parte de una corriente intelectual mayor

conocida bajo la misma denominación. El indigenismo era, en ese sentido, hasta las postrimerías de los años cuarenta, una postura inconfundible en el quehacer literario, artístico, político e intelectual de la época, y poco o nada de la historia nacional podía escapar a su presencia e influencia”. (19)

Las manifestaciones indigenistas en nuestro país, en cambio, si bien son varias, atañen más que todo a autores individuales y no a una corriente y a una postura que abarque a todo un movimiento. Por ello, tanto al interior de la historia nacional como de la historiografía literaria, constituyen un capítulo marginal y periférico.

Efraín Kristal al referirse al momento histórico-político boliviano de ese momento, que explicaría mi anterior afirmación, dice lo siguiente:

En vista de la lenta transformación de la economía boliviana, y de que la explotación del indio fue un supuesto que ningún grupo político de principios del siglo XX puso en cuestión, la crítica de los intelectuales del sector exportador a la oligarquía latifundista no fue severa. Los intelectuales bolivianos progresistas de principios del siglo XX estaban más preocupados por el estancamiento económico de su país —del cual acusaban, en último término, a la raza india— que por los abusos contra el indio, los que señalaron casi renuientemente. (24 -25)

La aparición de *Raza de bronce* en dicho contexto, por tanto, se marca significativamente.

Por su parte, inaugurado el término mestizaje para nombrar, en la Colonia, la mezcla de razas, a las castas intermedias entre españoles e indios y, más o menos, como sinónimo de cholo e híbrido, la noción ha sido empleada en los más diversos contextos y bajo las más diversas y opuestas acepciones en nuestro continente, manteniendo en muchos casos la connotación racial de origen. Sin embargo, es evidente también que ningún otro término ha sido y es tan omnipresente y abarcador en la formación, configuración y simbolización de la identidad nacional y regional de Latinoamérica. Afirma Antonio Cornejo Polar: “la categoría mestizaje es el más poderoso y extendido recurso conceptual con que América Latina se interpreta a sí misma” (“Mestizaje e hibridez” 368). Por su parte, Roberto Fernández Retamar subraya asimismo ese aspecto:

Aunque puede fácilmente defenderse la indiscutible tesis de que todo hombre es un mestizo, e incluso toda cultura [...] existe en el mundo colonial, en el planeta, un caso especial: una vasta zona para la cual el mestizaje no es el accidente, sino la esencia, la línea central: nosotros, “nuestra América *mestiza*”. (124).

En cuanto concepto normativo cultural, los orígenes del mestizaje en el periodo de transición de la Colonia a la República suelen remitirse a Bolívar, quien utiliza el término desde una concepción que le permite marcar distancias con el pueblo europeo y “americano del norte” a partir de la problematización de la pertenencia geográfica, cultural y sobre todo de “nuestro pueblo” a una “familia humana”, puesto que el período colonial habría significado el exterminio del indio y la mezcla racial del europeo con el indio y el negro. Empero el discurso político de Bolívar sobre el mestizaje —en el que subyace la idea de una identidad latinoamericana continental— es profundamente ambiguo y contradictorio, ya que la “identidad latinoamericana” queda enmarcada y en última instancia subordinada a la reflexión sobre las limitaciones y la difícil situación de los criollos frente a los españoles e indios en el momento de la constitución de las nuevas repúblicas (*Carta de Jamaica* 1815 y *Mensaje al Congreso de la Angostura* 1819).

A pesar de ello, José Martí (1853-1895) —otra de las grandes figuras en la consideración del mestizaje— piensa a Bolívar su mentor y antecesor. La parte central del discurso de este escritor y revolucionario cubano se establece en oposición y confrontación con la égida colonial primero de España y, luego, de los Estados Unidos. Su concepción de nuestra cultura y de nuestra región — que él llamó con el afortunado apelativo de “Nuestra América” — es expuesta en muchos de sus trabajos y sobre todo en los artículos “Nuestra América” y “Madre América”. La concepción beligerante del mestizaje y del mestizo como instrumentos para contrarrestar y trazar esa comunidad de pertenencia permite también anticipar ciertos decursos históricos, como la imposibilidad de una guerra de razas en Cuba durante el período de la Guerra de los Diez Años (1868-1878), constituye el eje del discurso y de la propuesta de Martí.

La huella dejada por Bolívar y Martí es recogida por el educador y político mexicano José de Vasconcelos (1882-1959), autor de la controvertida obra *La raza cósmica* (1926), que supone el punto más alto de la ideología política y racial positiva del mestizaje concebido como “una raza final, la raza cósmica”, “hecha con el tesoro de todas las anteriores”. Vasconcelos percibe a Latinoamérica como una unidad nacional y regional, buscando reconceptualizar la noción de

mestizaje como algo beneficioso, providencial y lleno de esperanza; pero, el autor no pudo evitar caer en una serie de contradicciones que luego muchos de sus críticos han señalado.

El imaginario crítico latinoamericano instituye estratégicamente a estas tres figuras como señeras y demarcadoras del mestizaje y de su confrontación con la discriminación racial y cultural proveniente de voluntades y proyectos civilizadores imperiales. Creo que allí reside su valor supra personal y su posibilidad productiva a nivel de construcción de memoria colectiva regional. Estas tres figuras son así representativas de aquello que ha quedado cifrado en el espacio latinoamericano como una de las posiciones frente al mestizaje y a la confrontación con la herencia colonial de marginalización de indios, negros y mestizos. Por otro lado, las reflexiones de estos tres protagonistas de la historia cultural latinoamericana permiten establecer un contraste con el polo negativo de la percepción del mestizaje constituido —como en el caso del indigenismo— también por Sarmiento, como ejemplo prototípico.

En Bolivia, menciono también sólo tres figuras destacadas, pero que se instauran en tres paradigmas claramente diferenciables, una de ellas es Nataniel Aguirre que promovió una propuesta desde la ficción sobre este tema con su novela *Juan de la Rosa* (1885), que será objeto directo de estudio en esta tesis por lo que aquí sólo la menciono. Otra personalidad acreditada en el ámbito intelectual fue Alcides Arguedas, creador del indigenismo en Bolivia y autor de la novela *Raza de bronce*, que también estudiaremos. Se ocupó del tema del mestizaje sobre todo en su ensayo sociológico *Pueblo enfermo* (1909), que evidencia la concepción más negativa del mestizo o cholo —heredero, según Arguedas, de los hábitos de mal obrar tanto de blancos como de indígenas— y determinado, igual que los otros estamentos, por el medio geográfico. Arguedas, residente en París durante muchos años (1903-1915), estuvo influenciado —más directamente, se podría decir— por varias de las corrientes de pensamiento que circulaban entonces en Europa, entre ellas el positivismo, el realismo, el naturalismo (Flaubert, Zola). Al decir de Javier Sanjinés: “parecía no acusar la influencia del evolucionismo de Spencer, Arguedas, influenciado por la psico-sociología leboniana miraba con repugnancia el mestizaje” (50).

Finalmente, quiero mencionar a Franz Tamayo (*Creación de la pedagogía nacional*, 1910), siguiendo nuevamente a Sanjinés (55-70), quien postula que “el mestizaje ideal” que propugnó Tamayo bajo la influencia del irracionalismo europeo relacionó los principios místicos de esa corriente “con la energía vital del indígena y el suelo patrio” y “se ubica en el origen mismo del pensamiento latinoamericano que desafió el positivismo, y que dio mayor peso al valor espiritual de las culturas locales”(69). Y añade: “Incluso antes de la Primera Guerra Mundial, pensadores como Franz Tamayo comenzaron a expresar la convicción de que Occidente se había anquilosado y que la “barbarie” de la periferia podía revitalizar la civilización occidental con una nueva dosis de energía vital” (69), por lo que constituiría antecedente importante, aunque no reconocido, de la obra de José Vasconcelos a la que antecedería en varios años.

Más tarde, surgen en diferentes lugares de nuestra América propuestas que, girando en torno a algún concepto específico desarrollado de manera diferenciada, abren una serie de perspectivas en la reflexión teórica que circunscribe la noción de mestizaje, y que luego se mencionan asociadas a nombres y obras específicas, como el trabajo de Fernando Ortiz, *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar* (1940), y el de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina* (1983). En torno a esas obras paradigmáticas se escribe una especie de constelación de diversos trabajos que implican giros y remiradas en torno a los mismos, o cuestionamientos que consiguen su modificación parcial o cambian la perspectiva de su percepción; pero que, en todos los casos, alcanzan a poner de relieve la significación de esos conceptos y propuestas fundamentales.

Así, el término **transculturación** fue usado por Ortiz para aludir el complejo proceso de traspaso de influencias entre múltiples culturas que suponían el contacto entre indoamericanos, españoles, africanos, asiáticos y otros, y que surgían en Cuba, sobre todo en torno a la producción de tabaco y azúcar. Ortiz buscó explícitamente remarcar el doble tránsito de esas influencias para desvirtuar la idea subrayada en la época del predominio de los dominadores sobre los dominados. Implícitamente, subyace en esta noción de transculturación la idea de

síntesis conciliatoria<sup>16</sup>, siguiendo los pasos a Bolívar, Martí y Vasconcelos; empero, desde un giro fundamental que va de la genealogía biológica y la ubicación geográfica a la transculturación, como el resultado de una específica economía local con impacto en el espacio de la cultura.

Retomada la noción por Ángel Rama en la década de los 80, toma un peso enorme en la reflexión crítica de América Latina y los trabajos en torno a su obra se multiplican hasta nuestros días, lecturas que van re-semantizando y modificando también las percepciones que uno tiene en torno a esas nociones. Por mi parte, me adscribo a la noción de Rama desde la perspectiva sobrepuesta de Román de la Campa en “Hibridez posmoderna y transculturación”, que supone la idea de que no sólo la parte hegemónica sino la hegemonizada tienen y marcan recíprocamente sus influencias, abriendo un punto de convergencia y afinidad desde donde el proceso de modernización podría encontrar senderos de reconciliación sincrética entre ambas culturas, y el proceso de postmodernización una especie de cohesión frente a la dispersión.

La noción de **hibridez** de Néstor García Canclini<sup>17</sup> busca dar cuenta de una variadísima gama de procesos culturales surgidos a fines del siglo XX, que apuntan a la cultura popular urbana, “en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas”. La propuesta de García Canclini busca desestabilizar una de las nociones más operativas y productivas del pensamiento crítico latinoamericano, la noción de identidad y con ella, el sector de los estudios culturales que tienen a las identidades como objeto de estudio. A mi juicio, Canclini que suele tomar la noción general de identidad o identidades únicamente en el sentido restringido de identidad monolítica y unívoca, o de identidades “puras” o “auténticas”, para usar sus propias palabras, despliega varias sugerencias innovadores en el espacio de la reflexión de los procesos de hibridación actuales.

De entre estas diferentes propuestas, en el trabajo con las diferentes manifestaciones literarias estudiadas la de **heterogeneidad** de Antonio Cornejo Polar ha sido la que ha ido entrando a

---

<sup>16</sup> Sin embargo, hay espacios en el trabajo de Ortiz que podrían problematizar esta percepción, así que quizás la aseveración necesita revisión.

<sup>17</sup> Después de la aparición de su libro *Culturas híbridas* (1992), el autor ha puntualizado que prefiere hablar de procesos de hibridación.

jugar en las lecturas. Desde el modelo de las “literaturas heterogéneas”, “heterogeneidad” significa un esfuerzo teórico por repensar las realidades andinas como espacios complejos y en muchos aspectos dislocados y contradictorios, donde las manifestaciones literarias que se producen están necesariamente atravesadas por una fuerte marca colonial y exponen las complicadas relaciones conflictivas que de ella derivan. Así, la noción de “heterogeneidad” como categoría epistemológica que a Cornejo Polar le permitió diseñar territorios conceptuales en los que se generan relaciones asimétricas de encuentros culturales, se instituye como uno de los espacios paradigmáticos del latinoamericanismo literario y de lo que podría postularse como crítica cultural latinoamericana.

Conviene establecer aquí que el pensamiento de Cornejo Polar nos llega informado por dos vertientes: una que le viene de José Carlos Mariátegui y que supone no sólo el reconocimiento de la herencia fundamental de las reflexiones de este autor para la comprensión de la literatura nacional peruana y de sus pensamientos, propuestas, nociones teóricas y articulaciones sobre el indigenismo, sino tras él, el reconocimiento de todo el esfuerzo que significó la reflexión en torno al indigenismo en Perú de grupos como el puneño Orkopata en torno al tema central del indigenismo. La otra vertiente, evidente en los primeros trabajos de Cornejo Polar, proviene de las reflexiones de la sociología de la literatura, concretamente del trabajo de Jacques Leenhardt, que a su vez remite a Lucien Goldmann y a Gyorg Lukács. Esta vertiente atravesará el trabajo entero de Cornejo Polar, en el sentido de que si bien parte del análisis específico de las literaturas heterogéneas o representaciones textuales literarias, basa ya de inicio sus argumentos, sus conclusiones y su proyección, en la consideración del contexto social e histórico de las mismas.

Los tres conceptos seleccionados han sido propuestos a partir de la noción básica de mestizaje que aquí nos ocupa, con miras a darle mayor espesor teórico-crítico o a ensanchar sus fronteras, de suerte que puedan abarcar nuevos fenómenos de mezcla. Añado, además, que el tiempo histórico en el que surgen estos conceptos y el contexto local de la región en la que son formulados los marca de forma especial y diferenciada. De esta manera, la fuerte presencia del



indio andino en Perú determina la carga en ese mundo de la propuesta de Cornejo Polar y el hecho de que sea más próxima a otros espacios de fuerte indígena como lo es Bolivia.

### 1.2.3 Monoculturalismo, pluricultura e interculturalidad

Ahora, volviendo a la perspectiva que hemos querido llamar “más generosa” en torno a la percepción del indigenismo, pero desde otro punto de vista, digamos que éste, imbricado con el mestizaje, significó y significa —por lo menos desde la estructura política y social que lo sostiene— una búsqueda de identidad diferencial que rastrea las raíces y la revalorización de las tradiciones originarias, y escudriña las particularidades de lo ‘nacional’. Surge así la pregunta en torno al monoculturalismo o la pluri, multi o interculturalidad, ¿las diferentes culturas pueden o deben coexistir, o la cohesión social requiere cierto grado de homogeneización?

Sarmiento y Vargas Llosa<sup>18</sup>, igual que los proyectos de nación del siglo XIX (uno de cuales es *Juan de la Rosa*), confieren un valor providencial al monoculturalismo. Vargas Llosa se decide por la modernización del indio y la eliminación de su cultura, aunque critica a Sarmiento por entender la occidentalización del indio no sólo como el exterminio de su cultura sino del indio mismo. Él salva al indio físicamente, pero no a su cultura pues piensa que debe ser asimilado por la cultura occidental, asimilación que llama “mestizaje”. Esta propuesta, igual a la de Sarmiento, implica la homogenización a partir de la desaparición y muerte de la cultura indígena en favor de la occidental.

Otro tipo de mestizaje es el propugnado por José María Arguedas. Para éste, el mestizaje es más bien un camino para mantener viva la herencia indígena. Y, dadas las condiciones de Latinoamérica, la única forma de preservar los valores de dicha cultura es suscribiéndose hasta cierto grado a la cultura occidental<sup>19</sup>, posición que implica el reconocimiento de la coexistencia pluricultural. La aceptación de la pluricultura, la multicultura o la interculturalidad tiende a

---

<sup>18</sup> Ver artículo de Elizabeth Garrels citado en la bibliografía, que a su vez remite a un artículo publicado por el autor en 1990, “Questions of Conquest: What Columbus wrought and what he did not”.

<sup>19</sup> Idea que es compartida por Alejandro Portes, otro de los grandes escritores indigenistas (Prieto 153).

remarcar las tradiciones y la cultura local o regional y se marca, obviamente, como resistencia persistente a la homogeneización. La globalización —en el extremo opuesto— tiende a la homogenización de la cultura de tal suerte que al final todos nos sentiremos en casa, porque los valores materiales nos habrán uniformado<sup>20</sup>.

Empero, la noción de mestizaje ha perdido hoy en gran medida su capacidad teórica y hermenéutica sobre todo porque parece permear un encuentro apacible y sin confrontaciones de poder entre los elementos o los sistemas que entran en contacto, ocultando diferencias y disimilitudes. Así Martin Lienhard busca desenmascarar la tendencia homogeneizadora de la literatura latinoamericana tras su clasificación como mestiza:

Esta me hizo comprender el congénito hibridismo quechua/español de la obra arguediana y su radical otredad respecto a la “narrativa latinoamericana” criolla; pero también la falacia de los discursos sobre **el carácter genéricamente mestizo** de la literatura latinoamericana”. Más tarde descubrí [...] que en el área andina, a lo largo de los últimos siglos, nunca habían dejado de surgir, desde la oralidad, otros textos escritos que no cuajaban con la llamada “literatura peruana” [...] contribuyó a convencerme de que la existencia de literaturas escritas alternativas podía postularse [...] (*La voz y su huella* 17)

Afirmaciones que nos parecen importantes porque descubren las construcciones imaginarias que se pretenden “universalmente” representantes de lo nacional y que sin embargo sólo significan su cara criolla y oficial. Estas escrituras, además, intentan olvidar o acallar ‘otras’ manifestaciones que no cuadran o corresponden con el que se pretende único y monopólico imaginario nacional. Por otro lado, también se devela el carácter falsamente uniformador de la literatura latinoamericana bajo el término mestizo, puesto que colabora también a ocultar la intensa hibridación expresada a través de la obra de José María Arguedas.

---

<sup>20</sup> Parece interesante subrayar para nuestra actualidad, aunque no se profundice en este aspecto, el hecho que señala Ong de que el contraste entre los medios electrónicos y la imprenta nos habrían sensibilizado para percibir mejor las relaciones entre oralidad y escritura (3).

#### 1.2.4 En torno al neoindigenismo

En sus inicios, creemos que el término neoindigenismo se asocia sobre todo a la obra del escritor peruano José María Arguedas puesto que ésta significó innovaciones importantes en relación a la perspectiva narrativa y a las técnicas literarias y lingüísticas del indigenismo clásico. Sin embargo, también la clasificación de Arguedas incluso dentro de las fronteras del indigenismo es problemática puesto que algunos críticos lo consideran indigenista en sus inicios, neoindigenista después. Para otros varios estudiosos, en cambio, Arguedas significa y ha significado en varios sentidos una superación de todo indigenismo<sup>21</sup>. Por otro lado y por las razones expuestas anteriormente en torno a la propuesta de mestizaje de José María Arguedas, algunos estudiosos lo clasifican entre los mesticistas. Podemos percatarnos de principio y aún teniendo en cuenta la obra de un solo autor, los múltiples problemas que suscitan los intentos de clasificación y demarcación de fronteras en los espacios que con rótulos como indigenismo, neoindigenismo, etc., se busca marcar.

Continuando con el Arguedas peruano, digamos que la experiencia biográfica del escritor le concedió una aproximación directa al mundo indio, hecho que le permitió comprender, conocer y sentir como indio. Armado de esa experiencia, encaró sus relatos y la representación del mundo quechua-andino ampliando de esa manera el horizonte del indigenismo que, por estas peculiaridades, podría incluso constituir una literatura “indígena” propiamente; esto es –de acuerdo a Mariátegui– una literatura escrita por un sujeto indígena. De ahí que José María Arguedas se constituya en un antecedente fundamental no sólo para el indigenismo peruano sino para todo indigenismo. Los relatos de este escritor consiguieron llamar y atraer al lector a una alteridad más

---

<sup>21</sup> Dice, por ejemplo, Martín Lienhard: “Pensamos que la estrategia narrativa inaugurada por Arguedas en su última novela [*El zorro de arriba y el zorro de abajo*] rompe no sólo con la del indigenismo tradicional, como las primeras obras del novelista, sino también con el llamado neo-indigenismo” (*Los ríos profundos*) e incluso con el proyecto de novela peruana total de *Todas las sangres*” (Petra-Iraides Cruz 112). A esta idea de Lienhard se opone, a su vez, la editora del libro que aquí citamos: “Pese a nuestro gran respeto al crítico (Martín Lienhard), consideramos que *El zorro...* puede incluirse en la tradición neoindigenista, porque corresponde a los criterios arriba mencionados” (13). Esta inclusión de una obra u otra obra al interior de una clasificación ‘x’ por las características que se atribuyen a una corriente, escuela literaria u otros significa mantenerse inscrito en la lógica de las definiciones cerradas y es muestra clara de los problemas que ocasionan las clasificaciones y etiquetas.

cercana en relación al indio y aproximarse a la otra cosmovisión a través de la comprensión de algunos de sus valores y principios. Éstos operan en la obra del peruano de tal suerte que la mediación se vuelve positiva en el sentido de que el narrador traduce realmente la otra *episteme* que se va abriendo para el lector a través del develamiento de una lógica diferente, pero no incomprensible.

El inicio de la narrativa de José María Arguedas está dominado por los preceptos de la narrativa indigenista y representa en gran parte una respuesta a Mariátegui. Empero Arguedas —a diferencia de Mariátegui, quien tenía una visión negativa del indio contemporáneo a él—, pone énfasis en el indígena ‘actual’ y busca ver cómo características del antiguo sistema han sido mantenidas y, a la vez, cómo influencias de la cultura hispánica han sido incorporadas y transformadas por el indio en un intenso proceso de transculturación. La mayoría de las reflexiones sobre el discurso neoindigenista apuntan a señalar que es en la manera cómo los autores abordan el tema o referente indígena (sobre todo andino), donde se da una distancia sustancial en relación al indigenismo ortodoxo. Veamos algunas de las características que se señalan como peculiarizadoras del discurso neoindigenista.

Willam Rowe (*Mito e ideología en la obra de Arguedas*) apunta tres rasgos fundamentales para desmarcar la obra de José María Arguedas del indigenismo clásico, puesto que según él, lo rebasa ampliamente:

- La amplitud del enfoque, puesto que en esta obra narrativa, casi desde sus primeras manifestaciones, tenemos una imagen interna o internalizada del conjunto de sectores que integran la sociedad andina y no sólo del indio y del gamonal, clásica dicotomía que nos presentaban las novelas indigenistas. Por otra parte, en sus dos últimas novelas (*Todas las sangres* y *El zorro de arriba y el zorro de abajo*), Arguedas representa a la sociedad peruana en su conjunto, enfatizando también sus relaciones con el contexto imperialista.

- El modo cómo aborda el problema del lenguaje, tanto en su dimensión lingüística como en su dimensión artística, introduciendo significativas modificaciones tanto léxicas como sintácticas en la prosa castellana.
- La percepción profunda e interna del mundo y la cultura indios, explicable por circunstancias biográficas particulares que hicieron que tuviera una relación personal e íntima con dicho mundo.

Tomás Escajadillo, otro estudioso del indigenismo (*Narradores peruanos del siglo XX*), prefiere llamar indigenismo a todas las expresiones literarias sobre la condición del indígena. Dentro de éste distingue tres etapas: indianismo<sup>22</sup>, indigenismo ortodoxo y neoindigenismo. Usa el rótulo “neoindigenista” para nominar a las obras narrativas últimas de escritores de provincia en Perú. Su categoría de “neoindigenismo” se desenvuelve en términos básicamente literarios y presenta los siguientes rasgos:

- La utilización de las posibilidades artísticas que ofrece el realismo mágico para la develación de zonas inéditas del universo mítico del hombre andino
- La intensificación del subjetivismo en la narrativa.
- La ampliación del problema o tema indígena, de manera que dicho tema ya no se restrinja a ser la visión desde un punto de vista racial (el indio), laboral (el campesino, el obrero minero), o zonal (el habitante andino).

Recientes aproximaciones de la crítica literaria al indigenismo y a otras manifestaciones ya propiamente indígenas, no sólo privilegian la relación entre obra literaria y referente, sino que es para ellas el referente el que determina en última instancia. Juan Ulises Zevallos Aguilar

---

<sup>22</sup> En este trabajo no nos detendremos a analizar las manifestaciones que se consideran bajo este rótulo; sin embargo algunas veces las usamos como elemento de contraste en nuestras reflexiones. Enrique Finot incorpora otros dos términos asociados a esta noción, entendiendo el indianismo en sentido amplio, como sinónimo del nativismo y a éste como fundamental para que surgiera en la literatura y “otras ramas” del arte, la corriente vernácula. Dice, además: “el indianismo es la tendencia literaria que se inspira en lo americano, sea o no relacionado con la raza autóctona, y que trata de reflejar la vida americana, la manera de pensar y de sentir americana, en una lengua que si se quiere, puede ser incorrecta, pero que no es exactamente la misma que se habla y escribe en España” (6). Esta diferente concepción muestra también lo difuso de los términos, rótulos o cortes clasificatorios. Por tanto, habrá que tener siempre en cuenta bajo qué términos y en qué sentido se los considera.

(“Literatura indígena y neoindigenismo”), por ejemplo, critica la propuesta de Tomás Escajadillo, argumentando que ésta no permite ver el profundo dinamismo que se desarrolla en el referente (sectores subalternos) representado. Según Zevallos Aguilar, el modelo de Escajadillo privilegia las regularidades, cambios y desarrollos que se producen en las instancias del autor (los productores de la literatura) y en la instancia textual (novelas y cuentos); empero, olvida las nuevas obras de la narrativa de su país que estarían representando problemas y situaciones inéditas que los “llamados indígenas” estarían produciendo. El autor pone como ejemplo a los pueblos originarios que están construyendo otras identidades culturales opuestas a esa identidad conocida bajo la nominación de “indígena” a través de dos procesos socioculturales fundamentales: el “acholamiento” y el “achoramiento”. Y, por otro lado y al mismo tiempo, agrega nuestro crítico, se están llevando a cabo un conjunto de procesos de constitución de identidad política que rechazan las calificaciones de “movimiento indígena”. Asimismo, según Zevallos Aguilar, otras obras narrativas actuales dan cuenta de la especificidad de regiones geográficas y culturales determinadas que tampoco obedecerían al rótulo genérico de “neoindigenistas”. Por tanto, cuestiona la nominación genérica de “neoindigenistas” para todas estas obras marcadas por las peculiaridades mencionadas y para las cuales deberían establecerse aproximaciones diferenciadoras. Parece evidente que las observaciones de Zevallos Aguilar y las manifestaciones emergentes a las que alude ponen en tela de juicio la propuesta del neoindigenismo como espacio abarcador de todas las manifestaciones literarias peruanas últimas que tienen que ver con el mundo indígena, que yo —por mi parte— confieso no conocer.

Volviendo a los rasgos generales que han sido citados por la crítica como peculiares del neoindigenismo, quisiera mencionar también en este espacio a Antonio Cornejo Polar (“Sobre el concepto de heterogeneidad”) quien distingue el neoindigenismo del indigenismo canónico sobre la base de cuatro criterios:

- Empleo de la perspectiva del realismo mágico.
- Intensificación del lirismo.

- Ampliación, complejización y perfección del arsenal técnico.
- Crecimiento del espacio en la representación narrativa.

Por último, rescatamos las palabras de Elena A. Ray (“Resistencia cultural y alienación del indio en *Barro dolorido* de Gustavo Alfredo Jácome”) sobre los narradores neoindigenistas: “Todos estos escritores comparten una preocupación por presentar a los lectores una visión más profunda y totalizadora del mundo indígena. Buscan representar al indio auténtico con toda su complejidad psicológica y en su lucha contra el medio ambiente socio-económico opresor” (119). En la cita notamos las coincidencias con las características anotadas por los otros estudiosos, pero además la reiteración del carácter reivindicativo del mundo indígena en este tipo de escrituras.

Según varios críticos, un elemento fundamental que justifica la permanencia de una literatura centrada en el tema del indio es que la situación marginal, de segregación y desprecio del mismo no ha terminado. Así lo expresa Juan Loveluck quien ya aplicó el término “neoindigenismo” en 1963: “Como... la situación del indio no ha mejorado, es propio que su presencia no desaparezca de nuestras letras. Él, como personaje y problema, es una ‘constante’. Sólo que agotado el molde viejo, esa constante ha necesitado de otro odre: el neoindigenismo” (156).

Otros pensaron que, con el agotamiento del tema de la explotación del indio en la novela indigenista clásica, el indigenismo era un capítulo cerrado en la historia de la literatura latinoamericana. Sin embargo, la posterior y continua aparición de obras con ese tema permitió a Tomás Escajadillo, por ejemplo, distinguir dos generaciones de autores neoindigenistas peruanos.

No encontramos argumentaciones que solventen una teoría sobre el neoindigenismo, sin embargo, las caracterizaciones rescatadas por los autores apuntados parecen girar sobre todo en la permanencia del mundo indígena como tema de ciertas narrativas y al hecho de concebir la literatura fundamentalmente como trabajo de lenguaje, hecho que se traduce en el aprovechamiento de una gran variedad de técnicas literarias en la representación de la realidad, lo que Cornejo Polar llama “ampliación, complejización y perfección del arsenal técnico”. Y dado que el tratamiento de la temática indígena ha sufrido variaciones fundamentales en relación al

indigenismo clásico, ellas justifican la adopción del término neoindigenismo para nombrar una nueva etapa al interior de la corriente del indigenismo, donde se supone se encontrará también una gran variedad de perspectivas narrativas y riqueza de voces.

### 1.2.5 Lo real maravilloso latinoamericano

Se podría afirmar en grueso y de acuerdo a las percepciones visitadas, que si el indigenismo primero se inscribe dentro de la corriente realista que en Bolivia y en Latinoamérica se caracterizó sobre todo por constituir una literatura de denuncia; luego, muchas de las obras que tienen como referente el mundo indígena se circunscriben dentro de otra modalidad narrativa, la del realismo mágico o mítico, empero manteniendo su carácter político a favor de lo indio y éste ampliado hacia lo subalterno y marginal. Este cambio se evidenciaría a partir del *boom* latinoamericano (sobre todo, entre 1960-1980) que instaura dicha modalidad narrativa con gran éxito, tanto es así que, según Juan Duchesne: “se logró proyectar cierta impresión de excepcionalidad latinoamericana, opacándose como el mismo término acuñado por ideólogos y escritores nacionalistas en Italia y Alemania en la década de 1930, ha servido para denotar la cópula de modos realistas y fantásticos que ha caracterizado a un amplísimo registro de la literatura mundial del siglo veinte”.

O en un sentido reforzador de la “proyección de identidad latinoamericana”:

Después de la novela del *boom* en Latinoamérica el llamado realismo mágico se ha hecho el *modus operandi* de la mayoría de los autores, inspirados ahora por un esfuerzo de desenmascarar los errores y ocultamientos de la historia oficial reviviendo la “memoria larga” (Yañez) de los pueblos para recuperar/lograr así una identidad más completa (Nagy-Zekmi 10).

Sin embargo, varias otras posiciones críticas debaten no sólo la generalidad del fenómeno y muchas de ellas con evidente sustento. Duchesne, por ejemplo, subraya que “la impresión de excepcionalidad latinoamericana” que consiguió dar obedeció al “potencial imaginario” que adquirió y no a la solvencia teórica que lo podría haber sustentado. El término fue empleado



con tal criterio de generalidad e imprecisión que se lo adjudicó tanto a la literatura fantástica de Jorge Luis Borges, Julio Cortázar y otros autores, como a las narrativas de Augusto Roa Bastos, Miguel Ángel Asturias, Gabriel García Márquez, Juan Rulfo, Manuel Scorza y el propio Alejo Carpentier, autores que construyen sus obras sobre la base del entrecruce entre la realidad y los diferentes acervos culturales regionales, histórico legendarios y míticos que tienen a mano.

Son estos últimos casos los que aquí nos atañen. A mi ver y en principio, el realismo maravilloso, mágico o mítico<sup>23</sup> en cuanto voluntad y práctica representacional del mundo indígena particularmente, constituye un intento de diferentes escritores latinoamericanos y bolivianos de aproximarse a ese mundo más allá del mero exotismo o la denuncia, un atisbar interesado al mundo indígena. Algo así como adscribirse a su manera animista de percibir la realidad, que presenta, claro, compromisos y grados diferentes de acuerdo a distintas sensibilidades culturales y otros aspectos que se juegan en cada obra. Esta visión positiva tal vez se deba a mi vivencia cercana a esa manera de aproximarse a la realidad y a que —literariamente— me inicié y seguí sus huellas a través de la obra de José María Arguedas. El realismo mítico significaría, entonces, la asimilación y el empleo de “uno de los importantes núcleos”<sup>24</sup> de la cosmovisión andina en la narrativa tanto boliviana como latinoamericana.

Empero, otra posición lo mira como mero resultado del afán por lo maravilloso y extraordinario de los europeos y norteamericanos, de manera homóloga a como antes se afirmó que las crónicas y la literatura geográfica del siglo XVI obedecieron en gran parte al gusto europeo por lo sobrenatural, durante la Edad Media<sup>25</sup>. Desde la perspectiva de las demandas del mercado

---

<sup>23</sup> El crítico literario boliviano Oscar Rivera Rodas propone re-nombrarlo como “realismo mítico”, buscando establecer la diferencia entre lo maravilloso y lo mítico, el primer término estaría asociado a la maravilla y a lo fantástico; mientras el último iría relacionado al mito como la palabra reveladora de lo real; por tanto la sustitución terminológica perseguiría subrayar “las fuentes sociales” (Iván Vargas) de las que proviene la noción. Continúa Rivera Rodas: “Mi planteamiento identifica esa realidad sobrenatural que se superpone a la experiencia ordinaria: la realidad mítica” (11), que vendría asociada a una percepción de mundo particular, que buscaría enmendar un atraso y desconocimiento de algo esencial de la realidad latinoamericana: “ese descubrimiento tardío implique desconocimiento de una realidad humana esencial en América Latina” (12).

<sup>24</sup> Palabras de Cornejo Polar en la contratapa del libro de Martin Lienhard, *Cultura popular andina y forma novelesca*.

<sup>25</sup> Ver Edgardo Rivera Martínez, quien remarca el entrecruce: “Si en un sentido lo real maravilloso se ofrece como un retorno a nuestras fuentes, y como afirmación de una identidad cultural multiforme pero inconfundible, es por otra parte evidencia de esa inagotable dualidad de nuestras raíces. Lo real maravilloso, así

literario, se ha dicho, con justificación, que el reconocimiento de la novelística del *boom* — permeada por la particular percepción que aquí nos ocupa— dependió en gran medida del aparato publicitario y comercial que lo hizo posible. Así por ejemplo Walter Iván Vargas expresa:

Pero lo importante no es tanto eso como el hecho de que la difusión y popularidad de esta novelística, el privilegio de que goza respecto de otras propuestas, procede de una elección hecha por el mercado literario europeo y norteamericano. Se trata pues de una imagen europea de América Latina. Su explicación sociológica no es otra que la necesidad que las sociedades industrializadas tienen de sazonar su rutina racionalizada con el mito de un continente exótico rebosante de milagros y cosas extraordinarias. [...] La confusión de la parte por el todo, de una corriente narrativa como toda la narrativa continental, es ilustrativa. Me parece que hoy [1992], a treinta y cinco años de la aparición de *Pedro Páramo* y a veinticinco de la de *Cien años de soledad*, lo que se nos aparecía como una novelística americana por antonomasia resulta siendo una de sus posibilidades y no precisamente la más rica, por lo menos en cuanto toca a la literatura boliviana.

Empero, creo que sobre todo hubo mérito propio en esa narrativa cara al éxito que alcanzó. Por otro lado, en cuanto a la afirmación de que el surgimiento del realismo mítico obedece en primera instancia al gusto de los extranjeros por los elementos maravillosos y extraordinarios, aunque este hecho fuera determinante en el éxito editorial del llamado *boom* no creo que esa sea su básica “explicación sociológica”, por ejemplo, en las novelas de José María Arguedas<sup>26</sup>. Y si bien es una propuesta literaria entre otras; creo percibir que ha conseguido se la considere en general como un “registro latinoamericano” con sello propio, en palabras enriquecidas de Blanca Wiethüchter en torno a la concepción del realismo mítico y sobre el pintor boliviano Ricardo Pérez Alcalá:

Inscribir a Pérez Alcalá dentro de lo real maravilloso tiene la virtud de exponer su trabajo dentro de un registro latinoamericano que nombra lo real de una manera específica, aquella que corresponde a una identidad que se mueve en las orillas de la sobrevivencia posible y que trasciende los límites de la racionalidad. El modo particular de ser de lo real maravilloso se expresa entre lo visible y lo invisible. Como decía Carpentier, que no es el autor del concepto, como muchos equivocados piensan: “lo maravilloso no es sino una de las formas de lo real”. Para no dejarlos con la incógnita, valga aclarar que fue Arturo Uslar Pietri, en 1948<sup>27</sup>, quien utilizó el término por primera vez. (28)

---

nos remite tanto a las consejas centroamericanas y los mitos de la floresta como a las minuciosas y afiebradas fantasías de un ‘otro mundo’ en la literatura medieval” (19).

<sup>26</sup> A parte del grupo de escritores amigos a los que, por ejemplo, alude Donoso, tampoco hay parámetros específicos para determinar quiénes quedan dentro o fuera del *boom*, aunque uno de ellos podría ser justamente el recurso al realismo mágico.

<sup>27</sup> Una precisión se impone, creo que el ‘descubrimiento’ de lo “real maravilloso” de Carpentier data de 1943 (ver, por ejemplo Taussig, *Shamanism* 166).

Pero mis afirmaciones tiemblan de impotencia y contradicción ante la intervención que en el debate en torno al realismo maravilloso incorpora una percepción de éste apoyada en una experiencia y un riguroso análisis, que obliga a una intensa revisión crítica. Se trata de Michael Taussig (*Shamanism, Colonialism, and the Wild Man*) y sus consideraciones sobre el realismo maravilloso como aparato destacado de representación (o nueva forma de expresión) en la literatura latinoamericana. Sigo en la parte de esta lectura además a Moreiras (“Epistemología”) para facilitarme el camino. Citando los fragmentos que copiamos a continuación “De lo real maravilloso americano” de Alejo Carpentier, Taussig procede a deconstruir la postulación del escritor cubano acerca del realismo mágico como una manera particular de Latinoamérica de ver el mundo, como supuesto signo político antihegemónico y como estrategia representacional restitutiva de la voz del indio y el negro:

Esto se me hizo particularmente evidente durante mi permanencia en Haití al hallarme en contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso. [...] Pero pensaba, además que esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, donde todavía no se ha terminado de establecer, por ejemplo, un recuento de cosmogonías. Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: desde los buscadores de la fuente de la eterna juventud [...]. Y es que, por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías. (21-22)

Taussig busca las hebras de la desarticulación del “realismo mágico” volviéndose sobre el sí mismo de la noción y se pregunta por qué lo real maravilloso deviene una categoría tan importante para la literatura latinoamericana de los cuarentas, en otras palabras por qué se despierta esa particular sensibilidad por esa cualidad mágica de la realidad si la cultura latinoamericana lleva más de 400 años creando mitos y magia (166). A partir de esto establece su lectura del realismo mágico en contraste con la posibilidad de lectura que abre Carpentier. Por un lado, lo real maravilloso brinda esa posibilidad —que sería, en principio, la mía también— de abrirse a la otra mirada y percepción de mundo, “rescatar la voz del indio de la oscuridad, del

dolor y del tiempo. De los representados vendrá lo que puede volcar la representación” (Taussig 135, traducción de Moreiras). El realismo mágico puede verse como la re-presentación de la voz indígena que, cito a Moreiras:

[...] entra a la voz simbólica de la representación hegemónica. Dentro de ella, su función es fundamentalmente restitutiva o redentora: así, el realismo mágico contribuye al apuntalamiento del aparato representacional latinoamericanista, proveyéndolo de coartadas cuyo signo político antihegemónico revierte en el enmascaramiento del campo epistemológico como aparato al servicio de formaciones hegemónicas más amplias. (Moreiras 51)

Con esta última afirmación Taussig produce un *pachakuti* —en términos andinos, un vuelco al revés, una reversión total— para la primera percepción de lo real maravilloso que acaba formulando como “no sólo primitivismo, sino modernismo tercermundista, una refacción neocolonial de primitivismo” (172). Un vuelco rotundo, activado desde la aproximación, convivencia y análisis de las prácticas cotidianas de los subalternos y donde el antropólogo australiano hace evidente que, a través de lo real maravilloso, “el colonizador reifica sus mitos sobre el salvaje, **queda sujeto a su poder**<sup>28</sup>, y haciéndolo así busca salvación de la civilización que lo atormenta a él tanto como al salvaje en el que ha venido a proyectar su anti-yo” (Taussig 168 y traducción de Moreiras 52). Desvela así el lado oscuro del realismo maravilloso que devendría “representación demonizante de lo subalterno desde una perspectiva hegemónica” (Moreiras 52). Desenmascarar y poner en evidencia esa zona de tirantez y desgarré es una manera de no dejarse engañar por las apariencias y prestar, más bien, atención a las relaciones de poder subalternidad/hegemonía que en esta cancha se juegan fuerte y eficazmente.

Las formulaciones de Taussig evidencian que las atribuciones mágicas y de poderes de cura o curación (sobretudo del “mal de ojo”) que la sociedad colombiana adjudica a los indios (preeminentemente a los del Putumayo y a algunos otros grupos que constituyen minorías en

---

<sup>28</sup> Discrepo de la traducción de la oración resaltada en negrilla. Dada la doble denotación de la palabra “sujeto” tanto en español (*DRAE*) como en inglés (1. del verbo sujetar y 2. ser del cual se predica o determina alguna cosa). Lo que considero se lee en la frase —traducida por Moreiras— es que el colonizador queda sujeto (del verbo sujetar) al poder de los mitos del salvaje y lo que creo entender defiende Taussig es que “el colonizador se torna o vuelve **sujeto** (en oposición a objeto) del poder de los mitos del salvaje”; es decir, el colonizador se apropia y usa el poder de esos mitos en su beneficio como si le fueran propios (y aquí vale la redundancia).

Colombia) son de carácter irónico<sup>29</sup>, puesto que los indios son los más marginados, subalternizados y extraditados de poder de la comunidad colombiana en su conjunto. A través de esa acción se produce, por tanto, lo que —en traducción de Moreiras— referíamos en el anterior párrafo (Taussig 168). En ese sentido, ese poder y “contacto cotidiano con algo que podríamos llamar lo real maravilloso” (Carpentier) surge cuando la historia de la vida de los subalternos es alimentada como alegoría de mitos de conquista, barbarie y redención. Es decir, Carpentier estaría identificando como naturaleza mágica propia de Latinoamérica la mitología opresiva colonial (sueños, imágenes y fantasías colectivas)<sup>30</sup> ya tamizada por los propósitos reaccionarios del colonizador, de la iglesia y otras instituciones y, dejándose dominar, en ese hacer, por esas fuerzas al considerarlas como productoras de verdad. En ese hacer, el escritor cubano se estaría dejando dominar por ellos, aunque intentando usarlos a favor de una propuesta anti hegemónica.

Una epistemología del imaginario (*imaginery epistemology*) que, según el antropólogo australiano, empalmando la certeza con la duda, la desesperanza con la esperanza, re-trabaja la significación de la imagería de la gente pobre del campo, a través de instituciones de la clase gobernante como la iglesia, que se la apropia con el fin de colonizar sus fantasías utópicas. Al objetivar esa realidad como lo real maravilloso o realismo mágico, la literatura moderna latinoamericana cae en la trampa de la pura mirada hegemónica de la representación demonizante del subalterno y Taussig muestra, esclarecida y rigurosamente cómo se produce ese fenómeno.

---

<sup>29</sup> La ironía se replica, dado el hecho de que para los indios de esa región colombiana la enfermedad “del mal de ojo” no se categoriza como tal; por tanto, el resto de la sociedad colombiana les está pidiendo que curen algo que para ellos en verdad no existe (Taussig, *Shamanism* 172).

<sup>30</sup> “Lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (Carpentier 20).

## 2.0 LAS NARRATIVAS DE EXCLUSIÓN

La nación es una comunidad imaginaria  
que se ha basado en la exclusión de grupos subalternos.  
Jean FRANCO

Desde el espacio o entre-lugar privilegiado en mi propuesta de lectura —aquel que busca mirar cómo algunas de las manifestaciones de la literatura boliviana escritas en castellano negocian el encuentro conflictivo y en desigual relación de poder entre las dos culturas que, a partir del establecimiento del sistema colonial español, entran en contacto— establezco la primera gran división operatoria para este trabajo entre narrativas de exclusión y narrativas de inclusión del mundo indígena. Las dos primeras novelas que estudiaremos no se sustraen ni constituyen espacios de cambio y desborde de los mecanismos autoritarios y de implantación hegemónica colonial sobre las culturas originarias indígenas en Bolivia. Estas escrituras ven siempre, como buscaremos mostrar más adelante, al interior del espacio que supone las relaciones de preeminencia cultural ‘blanca’ y occidental u occidentalizada.

Comienzo por la considerada tradicionalmente como la más representativa novela indigenista en Bolivia: *Raza de bronce* de Alcides Arguedas<sup>1</sup>, retomando, y en ocasiones haciendo mías, las reflexiones de la tesis de licenciatura de Elizabeth Monasterios, que significó, por un lado, poner en tensión y trastornar las lecturas anteriores de la novela en los parámetros de defensa del indio<sup>2</sup>, y desenmascarar a un “narrador autoritario” que, en lugar de propugnar una ‘real’ reivindicación india, termina apelando a la oligarquía liberal advirtiéndole que, de continuar los abusos, los indios se podían revelar; y, por otro, a partir de la propuesta de Benveniste sobre el aparato formal de la

---

<sup>1</sup> Primera edición 1919; 2ª, 1923; 3ª, 1944; y 4ª, 1945, que es la que se considera la versión definitiva.

<sup>2</sup> Como en general se piensa el indigenismo como espacio de defensa y valoración de lo indio, en diferentes ocasiones, colegas peruanos han expresado su extrañeza ante la negatividad que perciben los bolivianos en la percepción de lo indio en esta novela.

enunciación, mostrar cómo en esta novela la presencia de las dos cosmovisiones aparece a nivel de enunciación textual como un registro doble y contradictorio (Monasterios, “Raza de bronce”).

También en este espacio donde operan distintas “gramáticas de exclusión” (Richard, “Intersectando”) del indio, me parece significativo hablar de *Juan de la Rosa*, la mejor y más importante novela fundacional de Bolivia y de Latinoamérica<sup>3</sup>. Persigo mostrar aquí cómo esta gran novela registra y elabora simbólicamente una propuesta de la nación boliviana como una nación mestiza que no integra a los indios. Reconozco mi deuda sobre todo con el trabajo pionero de Walter Navia, y con los excelentes y rigurosos trabajos de Alba María Paz Soldán que siempre han ido abriendo brecha en las aproximaciones a la novela que nos ocupa y que, junto a los míos (Rodríguez Márquez, “Aproximaciones”, “De Juan de la Rosa” y “Juan de la Rosa”), son el sustento de base que me permite articular la reflexión en torno a los hilos específicos que en este lugar quiero entramar.

## 2.1. *Raza de bronce*: EL NARRADOR PROBLEMÁTICO

En 1492, en el Nuevo Mundo, los occidentales no reconocían otra razón de su economía que aquella del provecho, y por primera vez en la historia, construyeron una sociedad basada en el intercambio económico. Sin embargo las comunidades autóctonas, todas sin excepción, escogieron fundar la autoridad política sobre el valor de prestigio que engendra el don.  
Dominique TEMPLE

Para iniciar, retengo lo que sobre la novela de Alcides Arguedas se suele repetir pues me parece importante: el tema de *Raza de bronce* es siempre valioso en la reflexión de la literatura boliviana, porque marca una serie de hitos, por un lado, por ser la primera novela indigenista (en Bolivia, su

---

<sup>3</sup> Así la calificó ya Menéndez Pelayo y, en una encuesta llevada adelante por Carlos Mesa a lo largo de la década de los ochenta, también se muestra que la intelectualidad boliviana la seguía considerando así. Antonio Cornejo Polar se refiere a ella como “la novela que más abiertamente desarrolla el tema de la formación de las naciones andinas y produce al respecto una vasta gama de estrategias de legitimación con sus dinámicas de inclusión y exclusión bastante más elaboradas que las que aparecen en *Cumandá* o *Aves sin nido*” (*Escribir* 136-37). Dentro de las clasificaciones tradicionales, es claro que *Juan de la Rosa* nunca sería tipificada como novela indigenista, empero su expreso tratamiento del tema indígena dentro de su propuesta de nación, como veremos, torna pertinente esa inclusión.

único antecedente literario, temáticamente hablando, sería la novela indianista<sup>4</sup> *Huallparrimachi* [1894] de Lindauro Anzoátegui de Campero); por otro, porque resulta una de las novelas más estudiadas y comentadas de nuestra literatura, e incluso porque en Latinoamérica se la reconoce con justicia como hito fundamental e instaurador del tipo de discurso que aquí nos ocupa<sup>5</sup>. Vale también destacar que la novela fue texto de lectura obligatoria en la enseñanza escolar boliviana desde las primeras décadas del siglo XX hasta la promulgación de la Ley de Reforma Educativa de 1994 (que suprimió los textos de lectura obligatoria que ocasionaban favoritismos y prebendas), de lo que podría deducirse, quizás, que su lectura influyó en este lapso sobre el pensamiento social.

### 2.1.1 Antecedentes: la lectura intertextual y monotextual

*Raza de bronce* es una de las pocas obras bolivianas a las que se ha dedicado especial atención, sin embargo, los estudios que se han hecho en profundidad de la novela son contados<sup>6</sup>. Resulta que Alcides Arguedas tiene una extensa obra histórica y sociológica, además de la obra de creación, y muchos teóricos de la literatura —sobre todo desde la Sociología de la literatura— postulan que, para tener una visión cabal de la obra de un escritor, hay que considerar su obra en conjunto. Esto, en el caso de Arguedas, parece especialmente significativo, porque en su estudio sociológico *Pueblo enfermo* (1909) toca aspectos que se entrecruzan directamente con su novela central *Raza de bronce*. Con todo, el hecho de entrecruzar la lectura de ambas ha llevado, en general, más a la confusión que al esclarecimiento. Hay quienes juzgan que *Raza de bronce*, vista desde la perspectiva de *Pueblo enfermo*, no hace sino trasponer a la novela el odio de Arguedas por la raza india (Reinaga). En el

---

<sup>4</sup> La distinción entre indianismo e indigenismo apunta aquí simplemente a señalar la aproximación literaria al mundo indígena desde la corriente del romanticismo, en el primer caso, y de la del realismo en el segundo.

<sup>5</sup> Uno de los tantos críticos que lo subraya, Castañón Barrientos, lo expresa así, reiterando sin cuestionar ni un ápice lo que la crítica afirmaba antes de los 1980: “Publicada en 1919, inició la corriente literaria denominada indigenismo, por la defensa que cumplió del indio de las regiones andinas, esclavizado sin ningún escrúpulo por patrones blancos, feroces dueños de la tierra, y sus empleados mestizos” (“Liminar” xv).

<sup>6</sup> La mencionada tesis de Monasterios sigue siendo hasta hoy uno de los trabajos más completos y serios de aproximación a la obra. Destaco también la revista *Signo. Cuadernos Bolivianos de Cultura*, que dedica el número 39/40 (1993), a la obra general de Arguedas y que incluye varios artículos en relación a la novela que nos ocupa, y la edición crítica de *Raza de bronce* y *Wuata-Wuara* (1988) de la colección Archivos. La editorial Ayacucho destinó también una edición crítica a *Raza de bronce* que apareció en 2006, con prólogo, cronología y bibliografía de Edmundo Paz Soldán.



extremo opuesto, otros juzgan a la novela como redentora de la misma raza. Desde este punto de vista, *Pueblo enfermo* y *Raza de bronce* se situarían en los paradigmas más opuestos. Dice Calcagno:

Arguedas nos ofrece la curiosa dualidad del ensayista que vitupera del indianista (*Pueblo enfermo*) frente al novelador que se convierte en paladín de la redención aymara con una obra que plantea el urgente problema social del feudalismo colonial, y a la que se ha colocado entre las más representativas creaciones hispanoamericanas, [...] es innegable que se debe contabilizar en el haber de Arguedas la apasionada defensa del indígena (“Introducción” 32).

Por otro lado, como observa Monasterios, es ya casi una costumbre secular interpretar y describir a *Raza de bronce* más como estudio sociológico que como obra literaria propiamente, asumiéndola como reflejo de la época, de las doctrinas darwinistas, spenceristas, tardianas, lebonianas, que veían la sociedad desde un punto de vista racial y mantenían la superioridad o inferioridad de sangres, la degeneración india, la influencia del medio geográfico, etc. (Albarracín, por ejemplo). En todo caso, esta crítica encuentra asidero en un rasgo intratextual de la novela y es que, en ella, muchos fragmentos no siguen la lógica del relato o la narración propiamente, sino la de la digresión o ensayo sociológico, que es más o menos lo que en la cita de Calcagno marca la disparidad ensayista/novelador.

Hay también otra rama de la crítica que lee la obra sin relacionarla con la producción extra literaria de Arguedas y que concluye también en opiniones contradictorias semejantes a las anteriores. Esta rama tiende a subrayar los recursos realistas y, aunque mucho más vagamente, el aspecto modernista de la novela. Considera, además, que la obra es un hito fundamental dentro de la narrativa boliviana, regional e indigenista. Es el caso de Ávila Echazú quien alude también al tratamiento que da Arguedas a la naturaleza y paisaje bolivianos<sup>7</sup>. Tampoco hay acuerdo en cuanto a este tópico, pues mientras unos señalan la concepción extrapolada de una naturaleza cruel y exterminadora en *Raza de bronce* (Guzmán, Díez de Medina), otros subrayan su visión positiva de la naturaleza y el paisaje bolivianos y su captación profunda de lo telúrico (Vilela, Sánchez). Estas marcadas oscilaciones en la crítica podrían deberse a los cambios de orientación estética que

---

<sup>7</sup> Ávila Echazú, por ejemplo, dice de Arguedas: “El verdadero creador de la novela boliviana y uno de los más importantes precursores de la novelística de la tierra sudamericana”.

Arguedas experimentó en el curso de sus obras y que van, en palabras de Lorente Medina: “desde una posición primitiva titubeante entre un romanticismo epigonal (contra el que sin embargo quiere reaccionar) y un naturalismo descarnado y feísta, hasta un realismo literario matizado por el crisol del modernismo, del que paradójicamente siempre abominó” (“Introducción” xx). Las discrepancias en el juicio de la crítica podrían explicarse también por las variaciones y hasta incoherencias —aunque creo no significativas— en el seguimiento de la fábula narrativa, la caracterización de los personajes o algunos otros detalles del desarrollo de la historia novelesca; o, quizás, sobre todo, por las fluctuaciones del texto entre tendencias opuestas en la descripción y en la narración, que no se entrecruzan ni mezclan, pero que por lo mismo marcan el movimiento pendular del narrador entre esos extremos.

Por otra parte, la alternativa contextualizadora sería ver la novela de Arguedas en relación a sus otras obras de creación, operación también pertinente puesto que la crítica y el propio Arguedas señalan al relato corto *Wata-Wara* como el antecedente inmediato de esta novela. En este caso, la crítica se limita mayormente a señalar la relación y dar por sentado que ella existe, y a considerar la novela como una simple extensión del relato más breve. Se dedican específicamente a un estudio comparativo de ambas obras Juan Albarracín<sup>8</sup>, Antonio Cornejo Polar (“De *Wuata Wuara*”) y Lorente Medina, que hace una “Introducción a *Wuata Wuara*” en la edición crítica de Archivos.

Personalmente, considero que tras la coincidencia de romper —por lo menos en principio— con la tendencia del romanticismo reinante y del núcleo temático<sup>9</sup>, más bien sobresalen los contrastes. *Wata-Wara* (1904) denota claramente (sin ambigüedades) los fuertes prejuicios raciales que Arguedas tuvo siempre con respecto al indio: (En las chozas de los indios viven) “bichos asquerosos e indecentes”; (sobre los sujetos y una canción aimara): “Y esos dos seres rústicos e

---

<sup>8</sup> Albarracín dedica a la comparación de ambas un subtítulo (283-85) en su libro sobre este autor; sin embargo, aunque éste tiene la virtud de señalar las modificaciones ideológicas que Arguedas sufrió entre 1904 y 1919, en tanto que las diferencias entre ambas obras establecen sólo un desplazamiento con base en esas modificaciones.

<sup>9</sup> Los amores de Wata-Wara y Agiali (nombres de los protagonistas de esta historia de amor) que acaban trágicamente por la violación y muerte de la heroína a manos del hijo del hacendado y sus amigos y la cruel venganza indígena que de ello se deriva.

ignorantes entonaron una de sus canciones monótonas, alarmando a las aves”; y (el rostro aimara) “vulgar e innoble”, etcétera. *Raza de bronce*, en cambio, es el campo donde se tensan de manera particular las contradicciones, los contrarios, las contraposiciones y los opuestos; por eso, no es extraño que dé lugar a las interpretaciones más diversas. Debo reconocer, sin embargo, que la mención antes hecha de algunas dispares aproximaciones a la obra solamente sugiere una diversidad no coincidente de perspectivas, cosa que no es inusual. Lo que a mí me interesa poner en el centro de la focalización son las tensiones y contradicciones internas e intrínsecamente constitutivas de la obra.

### 2.1.2 El doble y contradictorio registro

Desde lo más explícito a nivel discursivo, el registro textual, la tensión entre narrador y mundo representado se hace patente cuando el lector confronta en *Raza de bronce* un rasgo (que, sin embargo, la crítica no menciona hasta los 80) que llamaré doble y contradictorio registro. Este registro pone en evidencia a un narrador que se resiste y se niega a compartir, subsumirse o transmitir sin intervenir fuertemente el mundo de su referente indígena. A él alude Pedro Lastra y a su detección llega también Monasterios<sup>10</sup>.

Esta permanente tirantez y contrasentido, que una lectura cuidadosa de la novela revela a ojos vista, podría llevar a la sospecha de que la ignorancia o intento voluntario de no hacer referencia a este rasgo se sustenta en el hecho que Cornejo Polar subraya en sus diferentes trabajos: la no aceptación, no voluntad o tal vez no precisión de “la distancia que separa a las literaturas homogéneas de las heterogéneas”. Y por tanto, al olvido de las variaciones que corresponden a nivel de la crítica y a la tradicional tendencia a buscar a toda costa “un grado suficiente de homogeneidad”, desde el cual partir para la aproximación crítica<sup>11</sup>. También —y sobre todo, creo

---

<sup>10</sup> Monasterios hace distintas aproximaciones a la novela en cuestión. Aludimos aquí a aquella que se centra en el análisis textual de *Raza de bronce* a partir del “Aparato formal de la enunciación” de Benveniste que, a través de las categorías de persona y tiempo (los dos indicadores más importantes de la deixis), propone una aproximación al nivel de la enunciación textual (capítulo II 42-96).

<sup>11</sup> No estamos negando de manera alguna la utilidad de la delimitación de “campos literarios inteligibles” dentro

yo— esta omisión se debe a la incapacidad o resistencia de la crítica tradicional a “desmontar la verosimilitud hegemónica textual de estas novela... oponiendo a su proyecto ideológico una posición alternativa; posibilitando ‘otra lectura’ determinada ya no por el proyecto ideológico que la sustenta, y constituyéndonos en lectores alternativos no pertenecientes a su proyecto” (Monasterios, “Raza de bronce” 261).

En contra de lo anteriormente señalado y desviando el curso tradicional de la crítica aludida en el anterior párrafo, en un inteligente y ágil contrapunto con citas de la novela donde el narrador ‘se traiciona’, Pedro Lastra hace evidentes las contradicciones entre las declaraciones que vierte Arguedas en relación a *Raza de bronce* en sus memorias, sus ensayos y sobre todo en la “Nota”<sup>12</sup> final a la tercera edición de la novela y la ‘actitud’ (el accionar discursivo) del narrador frente a lo narrado al interior de la novela misma:

Son afirmaciones tal vez inobjetables, y de un testigo de veras calificado. Ellas confirman plenamente que el escritor leía su novela como un alegato a favor de los indios. Mis observaciones no ponen en cuestión tal lectura por muchas y obvias razones, que van desde la realidad de los hechos sociales hasta la integridad del escritor. Sólo intento mostrar que el narrador ficticio que habla, juzga y valoriza ese mundo no lo ve con el mismo humanitarismo redentor que suponen el autor y varios de sus críticos en sus respectivas lecturas. La intención humanitaria se revela así como un voluntarismo encomiable, pero a posteriori, que opera y se sobreimpone a la obra desde un plano exterior ajeno a ella; en el interior mismo del texto esa intención se disuelve a menudo, y hasta es arrasada por obra del prejuicio que gobierna la palabra del narrador y que orienta una mirada implacable, obstinada en sorprender la conducta personal y social de los indios las manifestaciones deplorables de un carácter moldeado por el aspecto físico de la llanura, el género de ocupaciones; y su monotonía, unidos “a la sequedad momiesca del alma india”. (Lastra 217-18)

Las observaciones de Lastra nos parecen totalmente pertinentes y apuntan a la cabal comprensión de *Raza de bronce*<sup>13</sup> y constituyen, para mí, un terreno incomparable para mostrar la tensión que la

---

de la crítica; sino yendo en contra de la tendencia de encontrar una homogeneidad a ultranza para poder hacer cualquier afirmación.

<sup>12</sup> Transcrita a continuación: “NOTA. Este libro ha debido en más de veinte años obrar lentamente en la conciencia nacional, porque de entonces a esta parte, y sobre todo en estos últimos tiempos, muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio, así como muchos son los terratenientes que han introducido maquinaria agrícola para la labor de sus campos, abolida la prestación gratuita de ciertos servicios y levantado escuelas en sus fundos.

Un Congreso indígena celebrado en mayo de este año 1945 y proijado por el Gobierno, ha adoptado resoluciones de tal naturaleza que el paría de ayer va en camino de convertirse en señor de mañana...

Los cuadros y las escenas aquí descriptos, tomados todos de la verídica realidad de ayer, difícilmente podrían producirse hoy día, salvo en detalles de pequeña importancia. Y es justo decirlo” (387).

<sup>13</sup> Lo que asombra es que durante tanto tiempo nadie se hubiera percatado de ello y la ingenuidad de Sánchez (en el prólogo a las *Obras completas*) al creerse a pies juntillas las aseveraciones de Arguedas en esos espacios

heterogeneidad crea. En general, dicha tirantez se expresa en el narrador a través de una combinación contradictoria que une lo positivo y lo negativo, de tal suerte que lo que primero se empieza valorizando, queda luego rebajado. Por ejemplo, en la escena donde el enamorado Agiali cuenta dolido y con pesar a su novia la muerte de su amigo Manuno, Wata-Wara exclama: “¡Pobrecito!”, pero el narrador añade paradójicamente que lo dice “con indiferencia”. Y en cuanto a la reacción de Agiali, cuando se entera de que su novia ha sido forzada por el administrador Troche y furioso la golpea en la cabeza, después de un rato de acalorada discusión entre los jóvenes, ésta culmina así: “Ya tienes para comprar cuatro gallinas o un cordero, cuando nos casemos —dijo Agiali **tranquilamente**<sup>14</sup>” (280).

Si bien los datos que el narrador ha ido suministrando muestran de manera clara la solidaridad y amistad de los indios que viajan juntos a comprar semilla por órdenes del patrón, cuando muere uno de ellos el narrador representa a los indios más preocupados por la pérdida del dinero que por la del amigo (“Estaban entontecidos de dolor, no tanto por el compañero como por el dinero perdido”, 54). Está pues permanentemente presente como inscripción textual una acentuada discrepancia entre el propósito de denuncia de las injusticias padecidas por el indígena y los juicios y valoraciones del narrador respecto a los personajes, sus acciones y la ‘otra’ cosmovisión (la india).

En la confrontación de *Raza de bronce* con otros ensayos de Arguedas, Lastra tiende a privilegiar sólo uno de los aspectos del “doble registro” (el negativo); a nosotros nos parece pertinente —por el hilo de lectura que seguimos— remarcar los dos polos que lo constituyen, subrayando así su operación por yuxtaposición de nociones contrapuestas.

No creo que esta tensión sea muy usual en una novela, sobre todo si se tiene en cuenta su carácter y pretensión realista. El doble y contradictorio registro atenta contra la verosimilitud explícitamente buscada por el realismo y, como consecuencia, el lector queda desestabilizado, pues se ve lanzado en una pendiente discursiva cuya fórmula podría reducirse, quizás, a un

---

extra textuales, que por otro lado, son base la lectura frecuente y tradicional que aún hoy se sigue haciendo de la novela.

<sup>14</sup> El subrayado en las citas me pertenece a lo largo de todo este trabajo, salvo que explicito lo contrario.

escabroso “sí, pero no”. Esta yuxtaposición produce un efecto discordante en relación con el hilván secuencial que las distintas frases y otros encadenamientos lógicos suelen en principio perseguir. Su aparición en la novela podría explicarse, quizás y desde el espacio contextual del autor, a través de la transposición a la novela del problema no resuelto de Arguedas en su enfrentamiento con el mundo indio, al que pretende, por un lado, ‘salvar’ y, por otro, desprecia<sup>15</sup>, como lo muestra claramente en varias de sus otras obras. El autor pretende evitar idealizar (romantizar) al indio y se lanza en una búsqueda más bien de ‘objetividad’, pero el referente (el mundo indio) ejerce siempre un influjo sobre el texto resultante, como sugiere Cornejo Polar, percepción que comparto. Este crítico deja entrever que, a pesar de la distancia entre los elementos heterogéneos que entran en contacto conflictivo y de la franca hegemonía de lo ‘blanco’, el referente influencia de alguna manera en la obra o texto resultante. Pienso que es precisamente en ese entrecruce que la escritura literaria indigenista funda interesantes espacios de fuga en relación con el autoritarismo del narrador.

Cualquiera sea la explicación que se dé, afirmación y negación aparecen como registros en relación de continuidad y, en todo caso, contribuye a mostrar que *Raza de bronce* funciona a partir de la situación de enunciación de su narrador, el cual establece un determinado acto de comunicación en el que el mensaje aparece por momentos alterado, regido por una conciencia que lo determina y torna ambiguo a la vez. Como resultado de todo esto, la novela comunica una serie heterogénea de significaciones “que no logran esclarecer exactamente qué es lo que se quiere decir” (Lastra) y que apuntan a señalar las tensiones que enfrenta el narrador frente al “sujeto-mundo narrado” (Monasterios), dada su pertenencia a un sistema cultural distinto.

---

<sup>15</sup> Véase como ejemplo, los adjetivos que el narrador emplea, a nivel textual, para calificar algunos de los elementos que componen la imagen del indio: “sus exiguos gastos de vida diaria, que en el indio sólo se suman por céntimos, dada la mediocridad de sus gustos y la inverosímil parquedad de sus necesidades” (213).

### 2.1.3 Heterogeneidad y problematización del narrador<sup>16</sup>

¿Dónde encontrar resquicios que puedan dar cuenta de estas relaciones opuestas y en tensión?

Buscando deconstruir en alguna medida las hebras que subyacen a este doble y contradictorio registro, inicio mi relectura de *Raza de bronce*.

Parto del hecho demostrado por Cornejo Polar de que nuestras literaturas son heterogéneas, pues están sujetas a “un doble estatuto socio-cultural”, y procedo a afirmar que la novela indigenista es la que evidencia con más claridad el problema de la heterogeneidad. El crítico peruano concibe la heterogeneidad sobre la base de las relaciones entre el proceso de producción, el texto resultante, el sistema de distribución y el referente; explica su aparición por la pertenencia del referente, por un lado, y de los otros elementos, por otro, a dos sistemas culturales distintos y en muchos sentidos contrapuestos. Por tanto, el mundo representado se halla disociado de los modos específicos de la representación de estas obras literarias, por lo que: “se proyectan hacia un referente cuya identidad socio cultural difiere ostensiblemente del sistema que produce la obra literaria; en otras palabras [...] la producción, el texto y su consumo, corresponden a un universo y el referente a otro distinto y hasta opuesto” (“La novela indigenista” 60).

Recojo también la invitación que hace Cornejo Polar en el mismo artículo de repensar la novela indigenista de acuerdo a algunas conclusiones de Jacques Leenhardt quien, a su vez, sigue las propuestas de Lukács y Goldmann sobre la novela del siglo XIX francés. Lukács define la novela<sup>17</sup> como la historia de una búsqueda degradada de valores auténticos en un mundo también degradado. El carácter degradado del mundo problematiza la búsqueda, convirtiendo al héroe positivo de la epopeya en el “héroe problemático” de la novela. La degradación del mundo novelesco se manifiesta por una mediación que marca la distancia entre el deseo metafísico y la búsqueda auténtica. Dice Leenhardt:

---

<sup>16</sup> En ensayos como “El ‘otro’ en *Raza de bronce*: una particular forma discursiva de la alteridad”, “Paradigmas del mestizaje” o “Aproximaciones y fugas de la noción de narración”, expuse ya, en parte, mi propuesta de desplazamiento de la noción de heterogeneidad y sujeto problemático.

<sup>17</sup> Esta es concebida, necesariamente, como una biografía personal y una crónica social.

La búsqueda es, por tanto, esencialmente consustancial a la novela; hace de ella un género épico. Sin embargo, no obtiene un resultado, dejando aparecer el desacuerdo fundamental entre el héroe y el universo. La novela se distingue en este punto de la epopeya, en la cual hay una adecuación de los valores y el universo. (14)

Para mi lectura de *Raza de bronce*, me interesa particularmente rescatar esta noción de problematización, en la novela como género, de la relación entre el héroe (un sujeto) en busca de valores (objeto) en una sociedad determinada. Problematización, por tanto, en el sentido de que el héroe ya no puede acceder directamente a los valores que persigue, sino que se ve obligado a buscar diferentes mediadores para poder acceder a ellos. Creo que es en el desplazamiento de la noción de problematización donde la heterogeneidad propia del indigenismo literario propugnada por Cornejo Polar adquiere una densidad interesante y se marca un rasgo configurador fundamental de la novela que nos ocupa. Tal vez borronear el esquema de la situación de este héroe problemático en relación a los valores (objeto) que busca, nos ayude a explicitar la idea.

En la epopeya, el héroe épico puede acceder a los valores que persigue y se establece, por tanto, una relación directa entre el sujeto y el objeto de su búsqueda: Aquiles, el héroe homérico, escoge una vida corta pero con honra, frente a una larga sin ella. De hecho, Aquiles encarna en sí mismo esos valores (valentía máxima, perseverancia en la batalla, etcétera). En la novela esa relación sujeto-objeto se ha vuelto compleja y, como decíamos, el héroe problemático recibe tal apelativo porque en su búsqueda de valores (objeto de su búsqueda) ya no puede acceder a ellos porque no son actualizables en el mundo en que vive y, por ello, debe buscar un mediador que le señale los valores. Don Quijote es el ejemplo más típico. El personaje cervantino persigue los valores caballerescos, valores que en la época en la que él vive ya no son más válidos ni valorados. De ahí el anacronismo de don Quijote, quien para poder acceder al objeto de su búsqueda y a los valores que subyacen a ella, se ve obligado a encontrar un mediador: las novelas de caballería, sobre todo el *Amadís de Gaula*.

En las novelas indigenistas, dado el hecho de que la producción, el texto resultante y el sistema de distribución pertenecen a un estatuto socio-cultural diferente de su referente (Cornejo, “El



indigenismo” 14), se produce una tensión intratextual especial entre el sujeto de la enunciación (el narrador) y el sujeto del enunciado, es decir, el personaje; en otras palabras, entre el referente, de quien el narrador habla en la obra, y el propio narrador. Estamos, pues, hablando del problema de la heterogeneidad traspuesto a nivel textual; es decir, estamos proponiendo un desplazamiento del concepto teórico general de heterogeneidad.

En la formulación literaria o “texto resultante” —en este caso la novela indigenista en general y *Raza de bronce* en particular—, pienso que convergen esos dos sistemas a través de la pertenencia del narrador, por un lado, y del (los) personaje(s) y el mundo narrado, por otro, a esos dos diferentes sistemas culturales:

narrador (+ hipotético lector) (sujeto de la enunciación) <i>mundo occidentalizado</i>	y	personaje + mundo representado (sujeto del enunciado o referente) <i>mundo indio</i>
--	---	--

Ambos niveles, el del narrador y el del personaje, pueden generar también en la novela europea diferentes tipos de tensiones; pero en ningún caso se da un encuentro<sup>18</sup> tan conflictivo como es la pertenencia a dos culturas, a dos órdenes culturales totalmente distintos y que, parafraseando a Cornejo Polar, en muchos sentidos, se oponen. En las novelas europeas realistas, aunque se den muchísimas divergencias entre el narrador y el (los) personaje(s), ambos “seres de papel” comparten un mismo mundo, por decirlo de alguna manera, “pertenecen a una estructura de igual signo social” (Cornejo Polar, *El indigenismo* 11). Y, por tanto, ambos puntos de vista se ‘leen’ bajo un mismo código cultural.

La situación en la novela indigenista es muy diferente. Las tensiones en la novela europea se dan entre la manera como el narrador y el héroe leen el mundo (“su mundo”); pero cuando lo que se lee son dos mundos distintos, regidos por tanto por otros principios, otras reglas, otra cosmovisión, otra red de valores, etc., entonces nos enfrentamos a una heterogeneidad radical.

---

<sup>18</sup> En verdad no estamos hablando del enfrentamiento de dos ‘sujetos’ simplemente, sino que cada uno de esos sujetos va acompañado de una “visión de mundo” distinta y, por tanto, de un sistema diverso de valores.

De ahí resulta que uno es el espacio del narrador y otro —totalmente ajeno más allá de lo explicitado por el crítico peruano— el del héroe (no importa si éste es individual u oculte tras él toda una etnia y cultura) y su mundo. Se trata, pues, del encuentro “**no dialéctico**” en el espacio textual de dos “totalidades contradictorias”, lo que supone algo diferente incluso de aquellas “literaturas provenientes de grupos sociales en pugna, que a pesar de ello pertenecen a una estructura social que, no por estratificada, deja de ser única y total” (Cornejo, *El indigenismo* 11).

En otras palabras y para subrayarlo, en la literatura indigenista la heterogeneidad entre el narrador y el mundo representado produce una otra problematización a la señalada por Lukács a nivel del héroe: la **problematización del narrador**<sup>19</sup>. Se puede hablar, entonces, de un narrador problemático heterogéneo cuya relación con el mundo narrado se ha complejizado, en el sentido de que —a la manera del héroe problemático en torno al objeto de su búsqueda— ya no puede acceder directamente al mundo que busca representar, sino que se ve obligado a buscar diferentes mediadores para aproximarse a él y hacerlo accesible al lector. Considero que es en esta problematización donde en la literatura indigenista clásica se marcan las mayores tensiones y donde, por otro, se ‘espejan’ los rasgos configuradores de las distintas obras indigenistas y desde donde, finalmente, se podrían establecer las diferentes variantes del indigenismo, de acuerdo a la manera como se resuelva o enfrente esa heterogeneidad. Esta tensión es particularmente manifiesta en *Raza de bronce*, dado que el mundo que se tiene que representar es, respecto del narrador —y también del autor y del lector (intra y extratextual) —, necesariamente el mundo del ‘otro’<sup>20</sup>. Por eso, se hace primero pertinente tender una red comunicativa entre el narrador y ese ‘otro’, y luego una otra red comunicativa que, a su vez, revele a ese ‘otro’ al lector. Es así que, por un lado, es imprescindible buscar una serie de interpretaciones, mediaciones o traducciones o trasposiciones de un código a otro, que hagan inteligible el sistema del mundo representado para la óptica extraña.

---

<sup>19</sup> Como sugiere Monasterios, debemos añadir, además, que a la idea de un narrador le corresponde indefectiblemente la de un lector “que comprende, responde y actúa” (Bajtin).

<sup>20</sup> Utilizamos el término el ‘otro’ para referirnos, desde la perspectiva del narrador, al sujeto textual del personaje indio; y en el caso de la heterogeneidad “enmarcante” para este trabajo de Cornejo Polar, usamos el término para aludir al referente indio, base de la novela. Así, el ‘otro’ alude en este trabajo a esos dos niveles.

En este complejo haz de relaciones intratextuales subyace la concepción del indigenismo como una ficcionalización, desde una perspectiva exterior criolla, de la problemática indígena que busca mostrar al lector un mundo que le es ajeno. Y, puesto que el mundo que se tiene que representar es respecto del narrador el mundo del ‘otro’, se hace primero pertinente tender una red comunicativa entre el narrador y ese otro, y luego otra red comunicativa que a su vez revele ese ‘otro’ al lector. Esto presupone dos operaciones de desplazamiento: la de la noción de heterogeneidad de Cornejo y la de problematización de Lukács. Finalmente, la novela —como obra indigenista— se plantea de principio como una de reivindicación del indio (a nivel de la historia novelesca), cosa que se explicita también en la “Nota” (elemento extratextual, ver nota a pie 12) que introduce el autor a partir de la cuarta edición de la novela. En ella, Arguedas expresa que considera la novela como alegación a favor del sujeto y mundo indígenas y le atribuye, además, el haber jugado ya un papel determinante en el contexto histórico y de las leyes bolivianas a favor del indio; empero, otro es el cantar a nivel del discurso (o relato) novelesco, donde el narrador termina asumiendo las bases liberales de ordenamiento de la sociedad en las que el indio no es tomado como efectivo sujeto social y llamando a la oligarquía a que modere sus excesos pues de continuar éstos los indios podrían llegar a sublevarse.

En las literaturas no heterogéneas no hay necesidad del proceso de traducción; el narrador ‘lee’ directamente y deja pasar su lectura hacia el lector. El problema es que, en las literaturas heterogéneas, por un lado, la cosmovisión indígena y, por otro —en el caso concreto de *Raza de bronce*—, la cosmovisión del propio narrador se ofrecen como resistencia al paso fluido del proceso al que hacemos referencia. En el último caso, el narrador tropieza con una serie de dificultades, porque si bien la traducción en sentido lato significa nada más la transposición de un idioma al otro, implica también y necesariamente —en estos casos— el paso de una lógica cultural a otra. El problema en la novela de Arguedas se da cuando la lectura de esa otra realidad no significa en verdad una traducción ‘real’, pues ésta no es ya el medio a través del cual el narrador traspone un código en el otro; el código del ‘otro’ es pensado como intraducible o se cree que la traducción

misma es innecesaria porque la única episteme<sup>21</sup> válida es la del narrador, de donde la distancia entre éste y el referente va en aumento progresivamente dejando aparecer el desacuerdo fundamental y la permanente tensión entre la cosmovisión, los valores, etc., de ambos sujetos y sus correspondientes visiones de mundo.

Así, si la estructura de la novela realista se puede definir por la problematización de la búsqueda de valores de un sujeto en su mundo; la de la novela indigenista está esencialmente formada por la búsqueda del narrador de ‘traducción’ de los valores y de la cosmovisión de el ‘otro’, que en el caso de Arguedas queda frustrada porque si bien se plantea así, en el fondo se juzga a priori una sola de las epistemes como válida. Al rechazarse y negarse la validez de la otra, se está negando, por tanto, la posibilidad misma del mediador, de la traducción.

#### 2.1.4 Narrador problemático y discurso de los personajes

La percepción del narrador indigenista como heterogéneo y problemático posibilita el ejercicio de intervenciones críticas interesantes, pues abre espacios al reconocimiento de los rasgos distintivos que marcan fuertemente al narrador de *Raza de bronce*. Si se analizan las circunstancias en que emite su discurso este narrador, vemos que la novela nos enfrenta a un narrador que podríamos calificar de ‘ajeno a la ficción’, puesto que ofrece un nivel único de narración: ‘su propia percepción’. El punto de vista que este narrador adopta imposibilita la aparición efectiva del discurso de los personajes. Se trata, en general, de focalizaciones extrañas a los personajes y más bien atribuibles a la propia ‘conciencia’ del narrador básico.

Así, el discurso de Choquehuanca, por ejemplo, que debía constituirse —siguiendo la lógica del texto— en un importante manifiesto indígena centrado en la visión del indio, se diluye por la mediación del narrador<sup>22</sup>. Este es un ‘sujeto’ no indio que no pertenece a su sistema cultural, pero, sobre todo, que rehúsa, rechaza y niega la validez de ese otro sistema cultural. Por eso, el narrador

---

<sup>21</sup> Episteme, entendida según Foucault como el modo de ser que tiene el “orden” a partir del cual pensamos (*Las palabras y las cosas*).

<sup>22</sup> Constituida en una especie de “ruido” (en términos comunicacionales) que nuevamente desvía y vuelve ambigua la aproximación al mundo indio y torna a señalar la imposibilidad de una ‘verdadera traducción’.

contamina el discurso del personaje de un pesimismo de principio, que explicita la ‘idea’ del narrador de que esta raza no tiene destino histórico y no podrá llegar jamás a ninguna parte:

[...] no tenemos a nadie para dolerse de nuestra miseria [...] para buscar un poco de justicia [tenemos] que ser nuestros mismos jueces [...] Somos para ellos menos que bestias [...] Todo nos quitan ellos [...] Y así, maltratados y sentidos, nos hacemos viejos y nos morimos llevando una herida viva en el corazón. ¿Cuándo ha de acabar esta desgracia? ¿Cómo hemos de librarnos de nuestros verdugos? (385)

De esta suerte, el discurso de Choquehuanca implica simplemente, cara a las acciones posteriores de los indios, un lamento en torno a la actitud de los blancos y no una propuesta política frente a esos hechos y a los propios indios. Aunque presentadas a manera de discurso indirecto, las manifestaciones ajenas quedan subordinadas al discurso del narrador.

Se trata, pues, de monopolios discursivos del narrador que no permiten oír las otras voces y no dejan ni trazas de ellas. Aunque hay algunos pasajes en los que puede verse una confrontación de perspectivas distintas en las posiciones ‘respecto del indio’, que asumen los amigos del terrateniente Pantoja (entre las cuales sobresale la discordante del intelectual Suárez), éstas se limitan a perspectivas y posiciones de personajes ‘blancos’ sobre el problema del indio y no logran siquiera atenuar la voz poderosa y vertical del narrador hegemónico y autoritario, más bien la refuerzan. En general, el texto no crea las fisuras necesarias para que se permee el discurso del ‘otro’ indígena; la transposición automática del discurso de ese ‘otro’ sin cuestionar sus diferencias no lo permite.

Por otro lado, otra tensión —quizás la más manifiesta— se percibe a semejanza de otras obras indigenistas: el momento de la traducción del idioma del personaje. Arguedas opta por la traducción a veces inmediata y entre paréntesis de las palabras, sorprendente e indiferentemente, unas veces del aimara al castellano que es lo usual en otros autores indigenistas: “servir de *mitani* (sirvienta)” (223), otras del castellano al aimara: “y para volver; al campo (*sayaña*) de mis padres” (232) y, finalmente, en otras ocasiones la traducción va a pie de página, o, simplemente introduce

las palabras aimaras y el lector debe guiarse por el contexto o ayudarse por frases anteriores para interpretar las voces originarias, pues no se incluye un vocabulario separado para traducirlas<sup>23</sup>.

Al combinarlas y moverse libremente entre ellas, Alcides Arguedas inicia en este campo varias de las modalidades que seguirán más tarde sucesivos autores que se ocuparán del tema indígena (José María Arguedas, por ejemplo, recurre entre otros, al último recurso mencionado). Es indudable que la inserción del idioma originario contribuye a dar un eficaz efecto de proximidad al mundo indio y de representación realista de ese cosmos en *Raza de bronce*.

Empero, por otro lado y en general, cuando formula su crítica o interpreta el mundo del ‘otro’, el narrador no es consciente de los velos lingüísticos, discursivos, de cosmovisión, etcétera, que lo separan de la materia narrada, estableciendo, en última instancia, monopolios discursivos que en verdad anulan la presencia del ‘otro’, aunque aparentando tomar la palabra en su nombre. De tal suerte que, cuando las otras voces o personajes emiten discursos, lejos de hacerlo desde ‘su’ perspectiva, lo hacen bajo la regencia del narrador, clausurando, sobretudo en los personajes indios, la posibilidad de lo que Bajtin llama polifonía: esto es, que cada voz se defina y defienda frente al lector la lógica de su propio discurso.

#### 2.1.5 Narración y percepción mítica y ritual

Cuando se trata del rito, el narrador problemático se manifiesta incapaz no sólo de reconocerse en el ceremonial que presencia, sino que pone la máxima distancia en la acción observada. Veamos:

Cada especie recibió el estupendo encargo y su ración de coca y alcohol, mientras batía el tambor y se desgañitaba el flautista; mas no bien se retiraron los pescadores rumbo a sus moradas, que mijis, keullas, patos y macamacas revoloteaban lanzando agudos chillidos alrededor de los pobres peces ebrios y lastimados, y se abatían, con ruido de picos y alas sobadas, a devorar los pescados que llevaban la misión de reproducirse para aplacar el hambre de los “pobrecitos hombres” [...] (287)

---

<sup>23</sup> En varias ocasiones en que se incluye la traducción del aimara al castellano, tengo la impresión de que no se pone especial cuidado en la transposición de los términos, aunque quizás más bien la traducción acertadamente obedezca a ese proceso de contextualización del término en la situación narrativa concreta: “Iré la otra semana. / —Yo no quiero que vayas. Ese **khara** (mestizo) es malo y me da miedo” (223). En términos generales, *khara* es más bien blanco e incluso también rubio.

Aquí se está relatando una de las principales ceremonias andinas (el *chaulla-katu*) donde el *yatiri*, sacerdote aimara, procede a fertilizar las diferentes especies del lago Titicaca para que, reproduciéndose y multiplicándose, sirvan de alimento a los hombres. La narración empieza como una descripción realista del ritual, salvo por el empleo del verbo “desgañitaba” para designar el tocar de la flauta. Empero, inmediatamente, la actitud del narrador desmiente la posibilidad de que el lector perciba la acción del *yatiri* como efectiva, puesto que rechaza la identificación de sí mismo con el texto a través de la crítica, no queriendo subsumirse en la ‘mismidad’ de lo que está refiriendo. El narrador más bien enjuicia el rito y, al describir brevemente, pero con patente irreverencia e ironía la escena que sigue al ritual —que el narrador carga de estridencia, agresividad y violencia inusitadas contra los peces que en la acción han pasado incluso a la categoría de “pescados”—, está poniendo en tela de juicio toda la ceremonia, descreyendo de sus resultados obviamente y predisponiendo al lector contra el penoso y agresivo accionar que subyace al ritual llevado adelante por el *yatiri*.

El rito —parte sustancial de la manera aimara de enfrentar el mundo, su relación con la naturaleza y sus dioses— tiene particular importancia cara al mundo andino<sup>24</sup>, pero la representación de este espacio en la literatura —debido a la distancia que marca al narrador problemático de la literatura indigenista en relación al mundo del referente—, ha sido complicada, como se ve en la novela, que confronta discursivamente la aproximación racional al mundo del narrador con la percepción ‘irracional’, mágica y religiosa de los personajes.

Siguiendo el mismo imperativo, el narrador hace axiomático y evidente al lector la inutilidad e ineficacia de otros ritos y agudiza un tono paródico y distanciado para subrayar la falsa percepción que tienen los indios de un fenómeno natural como el granizo<sup>25</sup>: “la **risible** y fantástica percepción

---

<sup>24</sup> Incluso hoy los bolivianos participamos en el diario vivir con gran euforia de diferentes ritos (*challas*, ofrendas, mesas rituales, etc.) y casi no concebimos nuestro cotidiano vivir sin ellos.

<sup>25</sup> Otro de los antiquísimos e importantes ritos andinos, Guamán Poma habla sobre las procesiones incaicas dedicadas a ahuyentarlo: “Proción de granisos y del yelo y de rrayos que los echan con armas y tanbores y flautas y trompetas y campanillas, diziendo “¡Astaya!” Zuuua, runa uacchachac cuncyqui cucuscaayque. Amay ricuscaayquecho (tomo II 285-87). Jorge Urioste traduce así las palabras en quechua: “¡Ay, ay! Ladrón, despojador de la gente, te cortaré la garganta. ¡Que no te vea jamás!” (tomo I xxvii).

que tienen de algunos fenómenos naturales como éste que se les presenta a su fantasía: un viejo muy viejo, de luengas barbas blancas, perverso y sañudo, que se oculta detrás de las nubes y larga su metralla allí donde se produjo un alboroto” (208). Así mostrada, el narrador niega a la percepción teológica indígena la densidad de significados que expuesta escrituralmente de otra manera podría adquirir. Como afirma Monasterios: “el pensamiento mítico aparece trastocado y en lugar de significar un conocimiento, aparece como un desconocimiento” (“*Raza de bronce*” 221), una ingenuidad o una percepción *naive* e infantil que obviamente el lector no se siente movido a compartir, aunque quizás podría surgir en él un sentimiento, un tanto paternalista, de compasión. El adjetivo “risible”, sin embargo, consigue frustrar aun la posibilidad de surgimiento de ese sentimiento, subrayando más bien la desestima y el menosprecio del narrador que invita a compartir al lector.

En efecto, en general, los fenómenos que se muestran más reacios a una aproximación lógica-racional son la religión, el mito y sus ceremonias rituales, y son éstos justamente los que marcan de una manera muy fuerte la identidad cultural de los aimaras. Empero, no encuentra reconocimiento alguno en el narrador de *Raza de bronce* que los presenta simplemente como parte del mundo falso, supersticioso y ajeno de los indios “ignorantes de todo”, que sienten también —entre otras cosas— un miedo supersticioso y también “risible” frente a la presencia de ciertos animales como la víbora, el *alkamari*, la lechuza y otros. La cosmovisión de la naturaleza y lo sagrado de los indios es percibida entonces por el narrador y dada a conocer a su lector sólo como negativa: la *Pachamama* benefactora, los cerros guardianes, *achachilas* sagrados y otros elementos como los muertos, cuya presencia en este mundo puede ser beneficiosa para los hombres en determinadas épocas del año y perjudicial en otras, no son registrados por el narrador. Al lector le llega una cosmovisión indígena depreciada y tergiversada en la que la naturaleza y los dioses sólo se complacen en castigar a los “pobrecitos hombres”.

Nosotros, como lectores, enfrentamos irrecusablemente a un narrador que no se limita a referir los hechos, sino que interpola su propia reflexión sobre la versión de los mismos. Se trata de



un narrador más dispuesto a comentar, enjuiciar, cuestionar y sancionar rigurosamente que a conocer y comprender el mundo indígena, como ocurre en la cita que arriba recuperamos del *chaulla-katu*, donde ridiculiza y desvirtúa el rito con, entre otras cosas, el empleo del diminutivo (“pobrecitos”) y las comillas, supuesta repetición textual de las palabras del *yatiri* oficiante del sagrado ritual, marcando de esta suerte su distancia radical frente al mundo representado. A lo largo de *Raza de bronce*, cuando el narrador tropieza con esa manera diversa de aprehender la realidad que hoy conocemos como mítica, o encara las creencias, la religión, los mitos o los ritos de la ‘otra’ cultura, se distancia de la misma, no pudiendo, o no buscando siquiera, traducir para el lector esa otra manera de aproximarse al mundo, puesto que para él la representación que el indígena tiene de sí mismo, del mundo, de su religión y sus prácticas permanece ajena e incomprensible, consiguiendo que el narrador ya no pueda reconocer, incluso cara a sí mismo, la existencia de esa distancia y diferencia.

Paradójicamente, rebasando la voz y percepción autoritaria del narrador y de la esfera de perturbaciones que éste va creando, volviendo cada vez menor la probabilidad de que ocurra un contacto directo entre el referente indio y el lector, este último podría percibir como eficaces las premoniciones y creencias de los indios por ciertas incongruencias o huecos involuntarios que el propio narrador totalitario va creando o dejando. En la historia personal de *Wata-Wara*, por ejemplo, la imilla ha entrado a la cueva prohibida a buscar una oveja perdida y, cumpliéndose el designio aimara, morirá de manera violenta en ella.

#### 2.1.6 Tensión ideológica y traición del narrador

Desde el momento que en el espacio textual indigenista conviven dos posiciones sociales, una de las tensiones a resolver es el de las ‘ideologías’, que ciertamente coexisten tanto en el plano real como en el novelesco ficticio. En este campo, e íntimamente relacionado con los dos puntos anteriores, el hecho de la heterogeneidad del narrador frente al mundo narrado y la búsqueda de mediaciones que tiene que efectuar para lograr la traducción, hace que se produzca un fenómeno

interesante y contradictorio: en la obra se ‘hace’ menos de lo que se ‘dice’ (Monasterios, “*Raza de bronce*”). La novela se plantea de principio como un discurso que intenta reivindicar al indio (a nivel de la **historia** novelesca) pero termina asumiendo las bases liberales de ‘ordenamiento de la sociedad’ en las que el indio permanece ajeno a la toma de decisiones y a la participación activa en la sociedad (a nivel del **relato**<sup>26</sup>).

La perspectiva particular, bajo la cual el narrador representa el mundo indio, su heterogeneidad y su desavenencia respecto de aquél opaca, nuevamente, el proyecto ideológico del ‘otro’, terminando por imponer —a nivel textual— un diálogo entre el narrador que habla con su propia clase (la oligarquía), alertándola sobre una realidad y un peligro inminente: la mayoría india que ‘se puede llegar a rebelar’. Esta forma ideológica totalitaria que tiene el narrador de *Raza de bronce* para enfrentar las otras formas de manifestación, cierra la posibilidad dialógica al discurso novelesco, clausurando la ocasión de existencia (presencia textual) de las representaciones de la conciencia del otro sistema cultural.

Cabe, sin embargo, una precisión: si bien nos referimos al hecho de que el discurso emitido por el narrador de *Raza de bronce* privilegia en lo fundamental una visión unilateral del narrador, que por tanto no permea la visión del ‘otro’, esto no significa que el discurso pueda obviar del todo las múltiples perspectivas del referente que, aun involuntariamente, actúan sobre él. Es el caso de la presencia del idioma, las acciones, creencias, costumbres de mundo del indígena: el del sujeto y el mundo representado, el “referente” de la novela indigenista. Empero, si bien la presencia del ‘otro’ originario está integrada en la novela indigenista desde el momento que ésta se constituye a partir de su existencia, la actitud del narrador, frente al referente a nivel discursivo, hace que su objetivo último no sean aquellos otros discursos (los de los personajes indios y, por tanto, los portadores de la otra ideología), sino que ellos son asimilados a través de la reinterpretación de las concepciones propias del narrador, convirtiéndose el texto, así, en un discurso a propósito del discurso del ‘otro’

---

<sup>26</sup> La distinción entre **historia**, “la sucesión de acontecimientos, reales o ficticios, que son el objeto de un discurso, y sus diversas relaciones de encadenamiento, oposición, repetición” y **relato**, que es el enunciado narrativo, el discurso oral o escrito que asume la relación de acontecimientos o series de acontecimientos, proviene del modelo de Genette (*Figuras III*).

y no propiamente en el discurso del ‘otro’. A nivel discursivo o textual, ésta es pues la propuesta que *Raza de bronce* vehicula. Veamos un ejemplo paradigmático de lo que acaba de afirmarse:

Choquehuanca marcha en cabeza de los de Kohahuyo. Es de la fiesta, y camina gozoso porque sabe que su alferazgo no ha de engullir su fortuna ni privar de cimientos su casa, como acontece de ordinario a los prestes y alféreces, ya que al ser acogidos por el inevitable acontecimiento, y por salir airosos de él, venden, empeñan y pignoran lo suyo y lo ajeno, pagando la imprevisión con la miseria de toda su vida, pues concluidas las fiestas quédanse en tal estado de indigencia, que muchas familias ya no levantan más y se convierten en esclavos de esclavos, aunque sin olvidar ni ellos ni los demás, el fausto con que supieron lucirse y del cual se mostrarán eternamente orgullosos, sin arrepentirse nunca de la caída [...] (243)

A propósito de la presencia en la fiesta de uno de los personajes que Arguedas marca por su excepcionalidad entre los indios, la disquisición del narrador nos lleva no a lo que piensa, cree y percibe el personaje mencionado sobre la fiesta y el papel de los prestes en la fiesta andina; sino a cómo entiende y articula el narrador su reflexión en torno a esos elementos, atribuyendo el gozo de Choquehuanca en su participación en la fiesta al hecho de no ser el alférez de la misma. Ignorando (no traduciendo o haciendo prevalecer la mediación de su propia percepción) totalmente el valor cultural de reciprocidad, prestigio social y capacidad de nivelación económica que, en la cultura andina, ese papel otorga (por lo que “ni ellos ni los demás” olvidan ese importante acontecimiento, ni se arrepienta “nunca de la caída”); y reduciéndolo todo al interés privado, que es el único que el narrador es capaz de percibir y valorar. Esta contraposición que hace patente la desigual percepción de la manifestación cultural de la fiesta en narrador y personaje, pregona directamente la confrontación entre los dos principios antagónicos que subyacen a los sistemas económicos de los mundos culturales, occidental e indígena, al que refiere el epígrafe de Dominique Temple, que sirve de puerta de entrada a esta lectura de *Raza de bronce*: la del “provecho” y la del “don”.

Y, en relación a la sublevación final, ocurre también un “desvirtuamiento” de las acciones indígenas que pierden densidad ideológica y política por otra “sobreimposición” de la perspectiva del narrador, “lo que el discurso relata como un levantamiento indígena, no deja de ser una reacción visceral contra la injusticia, que no alcanza objetivos ideológicos ni revolucionarios porque carece de demanda política” (Monasterios, “*Raza de bronce*” 246):

—¡Los patrones la han asesinado!...

—¡[...] ¡Hay que matarlos!...

Las quejas brotaban de todos los labios, amargas, rencorosas, y larga fue la mención de los agravios y ofensas inferidos a la raza por los blancos [...] eran como un alcohol terrible que iba ahogando la conciencia en el deseo de cobrar inmediata venganza y de ir al suicidio y a la muerte, sin miedo ni recelos, para purificar con sangre tantos padecimientos injustos. (294-95)

Así, siguiendo esta brecha que propone un sistemático “borramiento” de lo que no entra, por ajenidad y diferencia, en el campo de mira, valoración, intelección del narrador, entendemos cómo *Raza de bronce*, en tanto novela indigenista, traiciona sus ideales de principio (reivindicación del indio, develamiento de su cosmovisión, etc.), situándose más bien dentro de un proyecto revisionista de la posición de la oligarquía respecto al estamento campesino-indígena (si no mejoramos el trato a los indios, ellos se van a sublevar y con razón). A pesar de ello y cara al lector, el narrador construye la historia novelesca sobre la base de la narración secuencial de los acontecimientos que enfatizan las formas del abuso hasta el clímax de la sublevación india final, buscando y logrando involucrar al lector y despertar su indignación. Este es un acierto del narrador a nivel de composición narrativa ascendente y una concesión del mismo en favor del referente.

#### 2.1.7 Tenencia colectiva de la tierra y narrador problemático

El problema de la tenencia de la tierra constituye otro espacio de particular tensión ideológica que tiene que afrontar el narrador de *Raza de bronce*. La posición del liberalismo y la de la comunidad andina frente a este problema muestran una flagrante contradicción entre propiedad privada e individual y posesión colectiva o comunitaria de la tierra. Corresponde aquí hacer un paréntesis histórico para establecer cómo en este aspecto, aun antes de la constitución de Bolivia como república, fue la doctrina liberal la que proporcionó los elementos para oponerse y desarticular la tenencia comunal de la tierra al interior del *ayllu* andino. Seguimos en esto, sobre todo, a Erick Langer en su trabajo “El liberalismo y la abolición de la comunidad indígena en el siglo XIX”.

No podemos detenernos a ver cómo eran distribuidas las tierras durante el incario en el Kollasuyo antes de la llegada de los españoles. Digamos solamente que la mayoría de los indios de

lo que es hoy Bolivia, distribuidos en distintas comunidades, compartían al interior de las mismas la propiedad de la tierra. Ésta se organizaba obedeciendo a la lógica del archipiélago vertical — estudiada por John Murra (*Formaciones*) — lo que permitía el acceso de los distintos *ayllus* a diferentes pisos ecológicos. Durante la Colonia, aunque los repartos fragmentaron de distintos modos las comunidades indígenas, dada la necesidad por parte de los españoles de contar con mano de obra indígena tanto para trabajar la tierra como las minas, se conservó de alguna manera la organización comunal para facilitar la provisión de los trabajadores y el pago del tributo a la Corona española al que los indios estaban obligados.

Durante el periodo independentista, fue Bolívar el primero en abrir la brecha por la que luego se orientarían las distintas medidas que tuvieron que ver con los indígenas bolivianos y con las tierras de comunidad en que ellos vivían. En 1824, el Libertador, imbuido de ideas de corte liberal e individualista, decretó —aún no constituida la nación boliviana— que toda la tierra comunal fuera distribuida entre los integrantes indígenas de las diferentes comunidades, pasando éstos a constituirse en propietarios individuales de ella; asimismo, determinó que toda tierra que no fuera reclamada en propiedad individual fuera declarada propiedad del Estado. Estas tierras y el resto de “tierras sobrantes” —como fueron llamadas— serían puestas en remate público para ser adquiridas por nuevos propietarios. En 1825, Bolívar emitió un nuevo decreto explicitando el anterior y aboliendo el tributo indio.

Dada la intrínseca relación que existía entre tributo y propiedad comunal, una vez constituida la nación boliviana, el presidente Sucre se ve obligado a derogar los decretos bolivarianos, ya que la subsistencia del Estado boliviano dependía totalmente de los ingresos que percibía por el tributo indígena. Durante la presidencia de Andrés de Santa Cruz (1829-1839) se dicta la ley de 1831, a través de la que se declara a los indios propietarios individuales o en comunidad de toda la tierra que poseían, por un lapso mínimo de diez años, y se mantiene el pago del tributo correspondiente. Como en esta ley no se tocaba el principio de propiedad colectiva, y el indígena percibía en el pago del tributo al Estado nacional cierta continuidad con el antiguo pacto de reciprocidad que tenía con

el Estado Inca —el cual imponía un gravamen a todos aquellos que trabajaran tierras que estaban dentro de sus dominios—, los indios acogieron bien esa la ley emitida por el Mariscal Santa Cruz.

En 1842, durante la presidencia de José Ballivián, se dicta un nuevo decreto contradiciendo la legislación anterior: las tierras comunales son declaradas propiedad del Estado y los indios sólo pueden usufructuarlas. Esta ley, si bien en ese momento no alteró la relación entre Estado y comunidades indígenas, puesto que los campesinos siguieron trabajando sin alteración visible alguna las tierras de comunidad, se convirtió a la larga en un antecedente importante en la constitución y toma de futuras medidas.

En 1860, se volvió a tocar en el debate nacional y, como parte de la cuestión de las vías de desarrollo que debía adoptar el país, el asunto de la tenencia de la tierra. En el curso del debate surgieron tres propuestas. Una, que recordando las propuestas bolivarianas en torno a las tierras comunales, sugirió que las tierras fueran distribuidas entre los integrantes de las distintas comunidades y que las “tierras sobrantes” fueran vendidas en favor del Estado boliviano. Otra, propendía más directamente a la expansión del sistema de la hacienda sobre la base de la compra de las tierras de indios por parte de los hacendados. Finalmente y en respuesta a la anterior, surge una tercera propuesta que apuntaba fundamentalmente a la integración directa de los indios en la economía del mercado. Ésta propugnaba la repartición de las tierras entre aquellos que la trabajaban directamente, debiendo los que fueran establecidos como dueños, sobre el principio antes señalado, pagar un impuesto a la propiedad. Consideraba, complementariamente, que el campesino al verse convertido en dueño individual de la tierra -un ‘real’ propietario- se transformaría en hombre “culto y civilizado” (Langer 65-68).

En cada una de estas propuestas subyacía —o aparentaba subyacer— el argumento liberal clásico de que sólo la “otorgación” de los plenos derechos de propiedad a los indios los convertiría en ciudadanos, de aquí su pretensión de “favorecer” al indio. Empero, todas ellas coincidían también en el olvido ‘real’ del indígena por desconocimiento o desinterés de entender la estructuración de distribución de la tierra que subyacía al modelo indígena. En efecto, el error de

Bolívar y de todas estas propuestas —que pueden ser vistas como continuadoras en varios sentidos de la propuesta inicial del Libertador— radica en la ignorancia acerca del modo de distribución interna de la tierra en los *ayllus*, de ahí que las tierras que están en descanso de acuerdo a una lógica de rotación de sembríos y de mejor aprovechamiento y respeto de los campos, sean percibidas en todas estas propuestas como “tierras sobrantes”.

Cuando Mariano Melgarejo accede al poder (1864-1871), éste era el tema candente del momento y el caudillo boliviano no hizo otra cosa que escoger y ejecutar una de las propuestas que se habían adelantado en la discusión nacional en torno a la tenencia de las tierras comunales a que ya hicimos referencia<sup>27</sup>. El enfrentamiento entre el Estado nacional y las comunidades, para entonces, había recorrido una larguísima trayectoria y el impacto de la confrontación de estas dos concepciones se dejó sentir, y repercutió a lo largo y ancho del mundo andino. Sin embargo, la primera novela indigenista boliviana registra de la siguiente manera la percepción del narrador en torno a esos hechos:

En todas las casas, de todas las bocas se elevó, en secreto, un coro de anatemas contra los criollos detentadores de esas tierras, que, por tradición, habían pertenecido a sus antepasados, y de las que fueron desposeídos hace medio siglo, cuando sobre el país, indefenso y acobardado, pesaba la ignorante brutalidad de Melgarejo. (273)

La imposibilidad del narrador de permear la visión del indio, en torno a la propiedad comunitaria de la tierra, evita la traducción del permanente conflicto histórico que el hecho significó —cara a los indios y a la comunidad andina— y hace que el narrador de *Raza de bronce* centre todo el problema en la ignorancia y “brutalidad” de Melgarejo.

No se sugiere siquiera, en el curso de la novela, la distinta forma de concebir la propiedad, que es lo que en realidad entró en juego, sino —como se ve en la cita— el problema de la tenencia de la tierra es reducido a simple paso de unas manos a otras (de las de los indios a las de “los criollos detentadores del poder”). La cosmovisión liberal del narrador conlleva el concepto único de propiedad individual; la otredad de la noción de propiedad comunitaria evita que el narrador se

---

<sup>27</sup> Efectivamente, los decretos de 1866 y 1868 se apoyan, fundamentalmente, en la primera y segunda propuestas, declarando que las tierras comunales pertenecían al Estado. Los indios debían comprarlas, por no menos de 25 y no más de 100 pesos, en el plazo de 60 días después de haber sido notificados. Si no se efectuaba esta “compra”, las tierras serían revertidas al Estado y puestas en subasta pública (Langer 70-71).

identifique, coincida o al menos traduzca para el lector otra noción. La distancia que media entre el narrador y el mundo representado impide la percepción de este problema central en ‘clave india’.

#### 2.1.8 Sendas del desencuentro: la imposibilidad de la traducción

*Raza de bronce* es ante todo una obra literaria y como tal debe ser leída. Esta afirmación no es gratuita porque, como hoy se sabe y se repite, esta novela es interpretada en varios casos como un estudio sociológico en directa conexión con las tesis de *Pueblo enfermo* (Monasterios, “Raza de bronce” 2). Por cierto, estas interpretaciones no son del todo arbitrarias, toda vez que desde una perspectiva discursiva la novela combina espacios de relato y descripción literarios y —con igual peso semántico y de estructuración discursiva (parte de la poética de la obra)— zonas que implican el ensayo sociológico y psicológico sobre el componente social<sup>28</sup>. A esto se suma el hecho de que el propio autor se propuso en *Pueblo enfermo*: “desentrañar la psicología del grupo” social y ahondar en “el análisis del alma nacional” (596).

Retomando el énfasis en la lectura de *Raza de bronce* como discurso literario —que obviamente implica reparar en los dos espacios señalados y también en la marcada tensión que supone el uso del castellano y la forma novelesca en una obra que tiene como referente al mundo indígena— acudimos a la propuesta de Cornejo Polar sobre las literaturas heterogéneas. La propuesta parte de la novela indigenista como manifestación literaria específica en la que como “proceso pluricultural”, y si se tienen en cuenta todas las instancias que intervienen en su producción, se encuentran conflictivamente, mejor chocan o se enfrentan, dos sistemas culturales diversos: el indígena a través del referente (el sujeto y el mundo indio) del cual habla la novela y el occidental u occidentalizado a través del sistema de producción y consumo, y su realización textual (la novela resultante de todo ese proceso).

---

<sup>28</sup> El componente social está marcado a nivel textual, por ejemplo, por la utilización del presente acorde con el discurso ensayístico o, porque conlleva las opiniones o informaciones propias del narrador y no así las de los personajes.



En este marco y considerando que una serie de factores internos de *Raza de bronce* parecen girar en torno a un narrador como organizador del texto, propongo el desplazamiento del concepto de heterogeneidad de Cornejo Polar al interior del texto literario, para hacerlo operatorio en la lectura de la obra particular que nos ocupa<sup>29</sup>. Esta operación lleva al planteamiento de que, en la novela indigenista —dada la pertenencia del narrador y el hipotético lector al mundo ‘occidental’ y del personaje y el mundo representado al mundo indígena— conviven en el espacio textual esas dos totalidades culturales contradictorias en permanente relación de tensión.

Además, la particular propuesta escritural de *Raza de bronce* me lleva —a partir de la detección primera de la presencia evidente de un doble y contradictorio registro— a entrecruzar las reflexiones de la tesis de Monasterios, de diversos trabajos de Cornejo Polar y del planteamiento de héroe problemático de Lukács, para ver cómo enfrenta *Raza de bronce* esa heterogeneidad y para determinar qué elementos intratextuales de la formulación literaria transponen concretamente esa tensión. Recordemos que el narrador de la novela indigenista enfrenta una peculiar tensión: debe hablar sobre el mundo del ‘otro’. Para poder salvar esta relación problemática este sujeto acude a diferentes **mediaciones**<sup>30</sup>, que le permitan traducir y trasponer ese mundo ajeno a su lector. Este proceso tropieza con una serie de dificultades, porque la cosmovisión del narrador se ofrece como fuerte resistencia al paso fluido del proceso de traducción al que hacemos referencia, evitando el paso de una lógica cultural (la del narrador) a otra (la del indígena); por lo que, las mediaciones permanentes a que el narrador va sometiendo al mundo indígena, que van marcadamente contaminadas de las percepciones, los sentires, la ideología y los valores del primero, terminan por opacar el mundo del referente novelesco.

---

<sup>29</sup> Lo que supone establecer de principio la diferencia entre elementos intratextuales y extratextuales a la obra. Esta distinción es importante porque me permite señalar el desplazamiento que estoy proponiendo de la noción de heterogeneidad de Cornejo Polar que se formula sobre la base de la relación entre elementos intra y extratextuales. Por pertinencia, debo puntualizar que entre esas diferencias está la del narrador (intratextual, “ser de papel”, igual que los personajes) y la del autor (que remite a la persona que escribe la obra). Distinción que también es posible establecer a nivel del lector intratextual (generalmente implícito, como es el caso de *Raza de bronce*) y lector o lectores extratextuales (aquellos situados en el contexto histórico o ‘real’ de la obra).

<sup>30</sup> Mediaciones que van alejando, por un lado, al narrador del sujeto mundo representado y, por otro, aunque concomitantemente, volviendo mayor la distancia de este último desde la perspectiva del lector, que acaba recibiendo más una historia de cómo percibe el narrador el mundo indígena, que una visión de ese mundo.

El hecho se explicita, en esta mi aproximación, a propósito de dos elementos claves para el mundo andino: el rito y la tenencia de la tierra. El peculiar narrador de *Raza de bronce* desdibuja ambos elementos, aunque a partir de procedimientos contradictorios entre sí. En el caso del rito, obra por exceso: es el comentario, la posición explícita del narrador que enjuicia, valora y cuestiona la percepción mítica de la realidad y el rito, lo que logra finalmente desvirtuarlos; en el caso de la tenencia colectiva de la tierra, obra por omisión: ni siquiera menciona una vez la ‘otra’ concepción sobre la posesión de la tierra del mundo indio (la tenencia comunitaria de la misma), quedando — desde esta otra y diferente recurrencia— igualmente oscurecida y relegada la cosmovisión del referente, porque paradójicamente estas estrategias no buscan constituirse en caminos de acercamiento al ‘otro’ indígena. Son más bien procedimientos que difuminan la relación interna del referente: sujeto (héroe) indio - objeto (valores), de ahí que al lector le resulte difícil ver y discernir cuáles principios subyacen al mundo indio, qué es lo que este sujeto persigue, cuál su cosmovisión, sus valores, etcétera, puesto que toda esta compleja red de relaciones ha quedado como sobredeterminada por la problematización del narrador. En la novela occidental realista del siglo XIX, narrador y referente (sujeto-objeto narrado), mal que mal, pertenecen al mismo mundo, tienen el mismo código para descifrarlo, de ahí que critican, condenan o ensalzan lo propio; el problema en la literatura indigenista es que el narrador debe interpretar los sentires del ‘otro’.

En el romanticismo —*Huallparrimachi* o *Atala*, por ejemplo— la tensión se supera a través de la idealización del indígena: esta operación traduce al ‘otro’ sobre la base de un imaginario del narrador que lo despoja de sus lacras, defectos e imperfecciones y lo traduce de paso al otro código. Pero, en el realismo, donde se busca representar objetivamente la realidad, ese tipo de traducción está prohibida, de tal suerte que la contradicción se explicita.

*Raza de bronce* es una obra que manifiesta claramente lo que llamo la problematización del narrador heterogéneo y sus consecuencias. En esta novela indigenista, la heterogeneidad —y la relación de tensión que a ella corresponde— se condensa:

- **en un doble y contradictorio registro** que —a nivel de la adjetivación y de otros recursos— hace que la novela se deslice por una especie de despeñadero donde el sí y el no van de la mano, hecho que vuelve equívoco el mensaje que la obra quiere transmitir y atenta contra la pretensión de lectura unívoca, determinada y objetiva que como obra realista persigue, puesto que *Raza de bronce* niega en su cristalización discursiva contradictoria esas peculiaridades o características.
- **a nivel de discurso**, en que el narrador termina instaurando un discurso autoritario que simula dar la palabra a otras voces, pero que en última instancia constituyen simplemente una reinterpretación de sus propias concepciones a propósito del discurso del ‘otro’ y a la imposibilidad de constituir a los personajes (en este caso aimaras) en sujetos discursivos, esto es, personajes capaces de ser portadores de una cosmovisión india o andina.
- **a nivel ideológico**, en que el narrador impone un proyecto liberal meramente reformista a un proyecto de auténtica y efectiva reivindicación del indio. Al hacerlo, se distancia más del mundo narrado a la vez que impide que se le asigne el papel de portavoz del mundo originario indígena. Sin embargo, es indudable que la novela es una obra de denuncia de los abusos contra los indios, empero en el sentido restringido de que el narrador advierte a los de su clase (la oligarquía) que, si no se controlan los abusos, los indígenas se pueden llegar a sublevar. Esa advertencia se sustenta en el atropello constante, premeditado y excesivo de los blancos al indio y de ahí, proviene la sindicación.

El hecho de que todos estos hilos puedan ser seguidos a través de registros, discursos, etc., del narrador, confirma que la problematización, desencadenada por la heterogeneidad entre narrador-sujeto-mundo narrado-lector, causa mayores tensiones. Parece ser, por tanto, que el concepto de heterogeneidad puede ser pensado como operativo denunciando no sólo la distancia entre sistema de producción y referencia, sino también entre narrador y sujeto/mundo representado (referente).

Además, también al interior de las relaciones intratextuales, la determinación del narrador de *Raza de bronce* como problemático facilita deconstruir la concepción del ‘otro’ indígena que subyace

a esa instancia narrativa. El narrador problemático de esta novela confronta la tensión adicional de hablar sobre el mundo de un ‘otro’ al que no constituye desde el discurso como un semejante o prójimo, sino como un sujeto y un mundo con el que no guarda comunidad alguna —excepto la pertenencia a un territorio constituido tras el imaginario de un todo nacional— y con el que, más bien, se siente casi permanentemente confrontado. De donde la correspondencia establecida con la noción de sujeto (héroe) problemático de Lukács vuelve a mostrarse productiva, porque si la búsqueda de valores del héroe de la novela realista del siglo XIX francés está condenada al fracaso por la ruptura en la coincidencia de valores que héroe y mundo buscan; en *Raza de bronce*, el intento del narrador de transmitir o traducir para el lector el mundo indígena resulta también condenado al fracaso puesto que la noción de traducción por inclusión de lo indígena (que supone el reconocimiento de nociones, sentires, valores, estructuras de visión de mundo del ‘otro’) se va negando a distintos niveles, y produce, por el contrario, una ruptura raigal entre ambos espacios, mostrándose el narrador discursivamente en permanente tensión con el mundo del referente.

Al considerar el narrador al mundo indígena como una otredad con la que no se puede dialogar y, como resultado, suponerla sujeta sólo a ser modificada y cambiada en el ámbito nacional para poder superar sus taras<sup>31</sup>; este narrador problemático se resiste a transmitir el mundo del indígena al lector si no es a través de su fuerte intervención, que termina no recuperando los rasgos de sujeto, la cosmovisión y cultura indígenas, sino desnudando y condenando sus costumbres, su carácter primitivo, salvaje, ingenuo y equivocado y, al mismo tiempo, denunciando los excesos y abusos de la oligarquía (en especial la terrateniente, en el caso particular de la novela) sobre ese sujeto y su mundo. En este último caso subraya los defectos, ignorancia y lacras del indio; empero al considerarlo el más débil en la estructuración social, se siente obligado a defenderlo por una especie de deber ciudadano; a la vez que advierte a la clase dominante que a fuerza de ser atizado por la sobreexplotación, el indio acabará por vengarse.

---

<sup>31</sup> Concepción que subyace a la ideología liberal del narrador y de la que éste no habla explícitamente, pero que articula toda su estructura.

Se impone, sin embargo, una puntualización y es que, a pesar de todo lo señalado, la novela de Arguedas significa una toma de conciencia acerca de la existencia de esa “mayoría nacional”. En contraste, otros autores ni siquiera nombran la realidad indígena, para ellos los indios ‘no existen’ ni como elemento de preocupación política ni social.

Históricamente, por un lado, movimientos indígenas fundamentales como el de Zárate Willca, en 1899, son antecedentes importantes para el surgimiento de la novela; por el otro lado, en el momento que aparece *Raza de bronce*, el pensamiento liberal ha sufrido varios vapuleos y ha perdido en parte su carácter hegemónico, por lo que se halla resquebrajado y, finalmente, la oligarquía gobernante impone una serie de recursos brutales contra el indio y el estamento terrateniente-minero lo ve sólo como “bestia de trabajo”. De ahí que la posición de Arguedas —como uno de los pensadores más importantes del propio liberalismo—, pueda explicarse como una propuesta meramente revisionista y de sugerencia del empleo de ‘recursos más civilizados’ por la clase oligárquica, frente al ‘problema del indio’ para el país.

*Raza de bronce* funciona evidentemente a manera de metonimia de un proyecto ideológico histórico, el liberal. Y, a nivel textual, el narrador viabiliza una respuesta revisionista siempre en relación a ese proyecto que lo determina; propuesta ideológica que es ajena al sujeto-mundo representado por lo indio y que busca más bien la neutralización y reducción de esa mayoría en el espacio social, económico y político nacional. Sin embargo, esa es la perspectiva que maneja el narrador y la que sustenta y determina su cosmovisión y la visión ‘desde ella’ del mundo andino, a pesar de su adopción de una posición crítica respecto a distintas modalidades de su práctica en la clase oligárquica. De aquí afloran las contradictorias afirmaciones del “enmarcamiento” último que significa la “Nota” que el autor Arguedas introduce a la cuarta edición de 1945, en la cual se hace presente para enjuiciar la función social de su novela desde un ‘afuera’ a la obra, 26 años después de su primera publicación. Esto permite al autor establecer una consideración discriminada entre el “ayer” y el “hoy” de la situación indígena, un alta influencia en la “conciencia nacional”, en las ideas e incluso en las medidas tomadas por “los terratenientes”, “el Gobierno” y “los poderes

públicos”. El autor Arguedas percibe su novela como un franco alegato a favor de los indios, empero el narrador problemático que, desde el discurso de *Raza de bronce* se construye, no condice con su referente (el sujeto y mundo indígena), desde donde se puede percibir una diferencia raigal entre las afirmaciones y posición del autor en la “Nota” y las del narrador en el discurso novelesco.

Por otro lado, las tensiones que enfrenta este narrador problemático hallan eco a nivel de discurso novelesco en el establecimiento de diversas de relaciones opuestas, enfrentadas y divergentes. Por ejemplo, la obra, por un lado, se aboca a un **lenguaje modernista** —corriente a la que paradójicamente Arguedas se opuso— que se concentra en la naturaleza y el paisaje. Éste abre la obra (“El rojo dominaba en el paisaje./Fulgía el lago como un ascua a los reflejos del sol muriente, y tintas en rosa, se destacaban las nevadas crestas de la cordillera por detrás de los cerros grises que enmarcan al Titicaca”) y la cierra (“Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes./ El sol...”), y, en general, impone la belleza, magnificencia y armonía de la naturaleza. Por otro lado, un **lenguaje ‘realista’** carga con la responsabilidad del relato y da cuenta de las acciones de los personajes y también de los comentarios, disquisiciones, consideraciones, críticas y posicionamientos del narrador. Ambos lenguajes no se mezclan, sino que comparten el espacio escritural en la novela rozándose si se quiere, pero siempre en una especie de carriles paralelos destinados a nunca entrecruzarse<sup>32</sup>. Contrapuesta y significativamente, creo yo, la pluma del escritor opera, por el lado modernista, como pincel con el que logra “las formas más adjetivales y acuarelistas de la prosa” boliviana (Paz Soldán, “La angustia cívica” 53) y, por el lado realista, como bisturí que disecciona y expone no sólo las posiciones y actitudes sobre lo indio de la época sino —y con más ímpetu— la conducta tanto individual como social de los indios<sup>33</sup>.

---

<sup>32</sup> El narrador sostiene que el carácter deplorable de los indios es resultado de su moldeamiento al paisaje inhóspito. Cabe la pregunta en el lector: ¿sólo los indios del altiplano presentan esas marcas negativas de carácter? Esta es otra de las tensiones contradictorias del narrador, las diferencias y distancias entre indios de la puna e indios del valle. En *Pueblo enfermo*, en cambio, Arguedas afirma: “Ya en los valles la misma raza adquiere aspecto simpático; se ven rostros graciosos, y hasta bonitos, en las mujeres” (*Obras completas* 416).

<sup>33</sup> Hay otros episodios con un lenguaje básicamente descriptivo que busca mostrar peculiaridades del mundo indígena en el altiplano. Pero, las secuencias, en general, mantienen un tenue hilo narrativo y exponen varias incoherencias en la construcción de la estructura novelesca; esto muchas veces supone la inclusión de fragmentos muy largos, deshilvanados del curso de la historia novelesca (ver sobre el tema, Fernández 541).

Otra vacilación importante del texto está en que si bien se introduce el quechua siguiendo variados recursos (traducción inmediata de una palabra en ambas direcciones, del castellano al quechua o viceversa, introducción de palabras quechuas en nota al pie o sin traducción, dejando libre al lector de interpretarlas de acuerdo al contexto) entre los que el narrador se mueve con facilidad y libertad; al hacer hablar a los personajes indígenas, utiliza un castellano afectado que, aunque correcto, pone en tensión la impresión de realismo que había conseguido con la introducción del idioma originario.

En este espacio, la primera puesta en escena de la pareja de enamorados se enmarca en un ambiente bucólico, marcado por un léxico de extracción culta o literaria con tendencia arcaizante: *rebaño, mancebo, aprisco, zagala* son las palabras recurrentes a las que se acude; empero, este léxico se tensa y entra en crisis, en cuanto el narrador fija en los personajes y su entorno la mirada objetiva, en muchos casos irónica e, incluso, impregnada de repugnancia o desprecio. Por esa misma senda, la frecuente recurrencia al estilo directo para presentar al lector a los personajes y sus discursos en primer plano entra también en tirante antagonismo, pues no logra marcar la distancia entre los pensamientos y opiniones de aquéllos y los del narrador toda vez que es la voz refractaria de éste la que termina por hacerse oír.

Y, hasta el desenlace de *Raza de bronce* se construye a partir de la problematización del narrador, que concluye retomando el hilo del lenguaje modernista incompatible con el lenguaje central realista de la obra, pero que posibilita varias lecturas, pues deja el final abierto dando al lector, al mismo tiempo, la percepción de historia novelesca trunca o soslayada:

Y el silencio terrible, preñado de congojas, misterioso... Una raya amarillenta rasgó la negra bóveda hacia el naciente. Tornóse lívida primero; luego, rosa, y anaranjada, después. Entonces, sobre el fondo purpurino, se diseñaron los picos de la cordillera; las nieves derramaron el puro albor de su blancura, fulgieron luego intensas. Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes. (387)

¿“Refluencia” del referente “sobre el discurso literario que intenta revelarlo y lo transforma”?

(Cornejo, “Sobre el concepto” 265). O, por el contrario, ¿descripción literaria romántico-

modernista donde el referente (el indígena) desaparece totalmente en favor del paisaje<sup>34</sup>? En todo caso, esta última recurrencia contribuye, aunque desde otro ángulo, a opacar nuevamente la aproximación del lector al referente.

Y, si la inserción de la temática del indígena en el ámbito de la literatura ilustrada se ha visto en general desde la emergencia de lo indígena en la literatura, la sociedad y cultura latinoamericana y/o boliviana, me parece que mostrar la constitución de un narrador problemático en la literatura indigenista apunta también a señalar el aporte formal que esto significa cara a un tipo especial de escritura. Pensemos en el narrador omnisciente —especie de pequeño dios se le suele llamar— de la novela realista del siglo XIX europeo para marcar la distancia que existe entre ésta y las literaturas heterogéneas.

La problematización del narrador indigenista supone la creación de una nueva perspectiva y posición narrativa que se produce en el indigenismo al incorporar la confrontación de ese narrador a un mundo que le es ajeno culturalmente y que lo obliga a una mediación permanente en relación a sí mismo y a su lector, tornándolo más complejo y hasta enriquecedor desde la perspectiva crítica.

Corresponde a la crítica, a partir de la toma de conciencia de ese rasgo, estudiar las particulares y diferentes conformaciones discursivas en diversas obras indigenistas, particularmente en *Raza de bronce* que, levanta en el lector —también en tensión contradictoria—, una duda sobre la autoridad y omnisciencia de dicho narrador, afirmación que se puede apoyar en la observación del doble registro o en las tensiones contradictorias que en torno a determinados temas se inmiscuyen en las apreciaciones del narrador, o en la vacilación también contradictoria que introduce en diferentes espacios<sup>35</sup>, tensamente y al mismo tiempo, un narrador que al decir de

---

<sup>34</sup> Línea de lectura también pertinente que se cierra aceptando las seducciones estéticas de la línea modernista en la novela.

<sup>35</sup> Por ejemplo, no sabe lo que piensan determinados personajes: “acaso repasaban las desdichas que de entonces aquí venían padeciendo” (162). O vacila sobre lo que le pudo ocurrir a Manuno el momento en que se ahogó: “probablemente hubo de asirse a alguna arista” (51). Más que a falta de rigor en la perspectiva escogida para narrar, esto obedece a esas vacilaciones, contradicciones y oscilaciones de ese particular relacionamiento que establece el narrador problemático con el mundo indígena al que siente como profundamente ajeno.



Monasterios “lo dice todo” y se instaura como dueño absoluto y único de la perspectiva narrativa. Son las tensiones contradictorias y las oscilaciones en el eje dualista de polos extremos las que no logran ni parecen tender a las resoluciones de las mismas, y se constituyen —más bien— como rasgos demarcadores y constitutivos del narrador problemático. Pienso, finalmente, que los ecos de esta particular ficcionalización del narrador indigenista se sienten todavía en distintas dimensiones y tonos (aunque no siempre de manera explícita) en la reformulación, las reconversiones, apropiaciones y tránsitos que ese tipo de procedimiento alcanza en las narrativas bolivianas de hoy.

## 2.2 *Juan de la Rosa*: UN PROYECTO DE NACIÓN SIN INDIOS

Y es que nuestro caso, visto con seriedad y sin mestizos chauvinismos se halla condicionado al determinismo del idioma, que es el cosmos de toda literatura. Se sigue que si el cosmos de la literatura de América es español, ésta no puede ser sino española, por muchos y variados que sean los gérmenes americanos que se le suman, que harán más que fertilizarlo, como lo fertilizaron antes godos, árabes, latinos, israelíes, germanos...  
Gamaniel CHURATA, *El pez de oro*

### 2.2.1 Por toda introducción<sup>36</sup>

A la fuerza, la presencia del indígena tuvo que ser elemento importante a considerar durante la conformación de naciones latinoamericanas y en las obras posteriores que meditaron sobre la misma. Entre la literatura del siglo XIX y que se agrupa, en general, bajo el rótulo de romanticismo, tenemos los bolivianos una importantísima novela, *Juan de la Rosa: memorias del último soldado de la independencia*, que —como en el caso del modernismo latinoamericano— sincretiza varias de las influencias recibidas del romanticismo, el costumbrismo, la novela histórica, etcétera. Aunque su campo no se limita a ese conglomerado de influencias europeas, me gustaría señalar de pasada que del romanticismo y realismo hereda la conciencia de su escritura y el deseo de borrar las

---

<sup>36</sup> Parafraseo a Aguirre que titula “Por todo prólogo” la carta que acompaña el envío de sus escritos.

fronteras entre el lenguaje y la realidad, la literatura y la sociedad. El costumbrismo, por su parte, faculta la circunscripción de rasgos diferenciales y positivamente rescatables de un horizonte social específico y demarcado por sus particulares rasgos. En conjunción con las otras dos marcas, romanticismo y novela histórica, la obra *Juan de la Rosa* logra dar al lector una eficaz perspectiva de lo propio nacional, asociación eficaz que ha sido siempre puesta de relieve por la crítica.

Además, la novela de Nataniel Aguirre<sup>37</sup> activa matices narrativos y recursos poéticos que la marcan diferencial, significativa y sugerentemente en relación a otras novelas románticas latinoamericanas del siglo XIX, cuya coincidencia y particular estrategia no constituye sino una alegoría de lo nacional: la **historia de un destino personal** como metonimia del destino social de una nación<sup>38</sup>. Construye un héroe positivo<sup>39</sup> que, si bien choca con puestas en práctica degradadas de un proyecto libertario inicial, es capaz —como individuo— de formular a través del discurso novelesco una imagen del horizonte social del país, que le permite rectificar y reencauzar los rumbos de la nación. Así, *Juan de la Rosa* examina tanto el pasado de Juanito, como el hoy del narrador (el del coronel Juan de la Rosa), en la perspectiva del mañana deseable para la patria. El tema central de la obra es la constitución de la nación boliviana. Se trata, pues, de una novela fundacional —en primera instancia— en el sentido de que pretende mostrar los orígenes y criterios

---

<sup>37</sup> Nataniel Aguirre (1843-1888). Su novela fue publicada por primera vez en 1885; en forma de folletín, de enero a agosto, en *El Heraldo* de Cochabamba y, en septiembre, en forma de libro en la imprenta del mismo periódico bajo el título *Primera parte: Cochabamba*. En esas primeras ediciones figuraba "Juan de la Rosa - último soldado de la independencia", en la parte asignada al autor. Recién en la edición póstuma de las obras literarias de Aguirre (París, 1909) se estipula el nombre del autor y el título con el que la conocemos hoy (datos constatados documentalmente en la tesis de Raúl Paredes, donde se pueden ver también copias fotostáticas de partes de esas primeras ediciones). La intención de ocultar el nombre del autor no parece inocente. Haciéndolo, la obra da —por ejemplo— la impresión de un diario escrito por el protagonista de los hechos relatados, de manera semejante al *Diario* de Santos Vargas (ver 2.2.7) y oculta la figura de Aguirre, hombre público muy conocido, que adoptó una posición política y jugó un papel concreto —cara al lector y la sociedad boliviana de su tiempo— en el acontecimiento más importante de la coyuntura histórica nacional del momento: la Guerra del Pacífico (1879).

<sup>38</sup> Aspecto que Alba María Paz Soldán expuso y subrayó ya en su excelente tesis doctoral ("Una articulación simbólica de lo nacional"), mucho antes de que Doris Sommer hiciera famosa esa asociación entre destino personal y destino nacional en el conjunto de la novela romántica latinoamericana.

<sup>39</sup> A la manera del héroe de la novela histórica inglesa del siglo XVIII (ver Lukács y Leenhardt) y de *Robinson Crusoe* (1719) de Daniel Defoe; pero, además, con particularidades regionales propias del prototipo del ciudadano patriota que exige el proyecto de nación boliviana que la novela postula. Esto es, un sujeto que pertenece y participa activamente, como ciudadano y como soldado, en su sociedad; incluso, una especie de demiurgo que, a través del conocimiento del verdadero plan que rigió las acciones de los libertadores y de la propia experiencia ("último soldado de la independencia"), puede forjar un legado para la juventud boliviana que conduzca a la patria a un estado de bienestar, paz, orden, civilización y progreso.

(situación histórica, política, económica y social, pensamiento e ideología), así como las luchas y enfrentamientos contra el poder colonial, a fuerza de los que nació la patria libre del yugo español.

Por otro lado, si buscáramos acomodarla entre los rótulos que en el título de la tesis hemos privilegiado, *Juan de la Rosa* jamás sería calificada o clasificada como novela indigenista, acaso podría caer mejor dentro de aquella etiqueta también terriblemente abarcadora del “mestizaje”. Pero la relación entre este último y el indigenismo, que en este trabajo he querido establecer de principio, permite evitar una delimitación tajante y abre —más bien— un campo atravesado por (dis)continuidades no rigurosas, para transitar en los diferentes niveles de sentido que las distintas obras van construyendo en torno a las relaciones con el poder y otros aspectos del sistema de significación.

Esta investigación constituye una actualización de mis anteriores lecturas de la novela y el reconocimiento de los enriquecedores aportes de los estudios críticos que se han y vienen realizando en torno a ella. Presenté mi primer trabajo sobre *Juan de la Rosa* al profesor Antonio Cornejo Polar, que luego se refirió a él en su aproximación a la novela de Aguirre (*Escribir en el aire* 137, nota 79). En este trabajo busque ver cómo la obra perseguía resolver básica y simbólicamente dos contradicciones reales: nación independiente *versus* estructura colonial y proyecto ideal *versus* actualización republicana, a través de una propuesta de nación mestiza que le permitiera reproducir de manera imaginaria las relaciones históricas en un momento dado.

Luego, en “Aproximaciones y fugas de la noción de narración”, incluí una corta reflexión en torno a la particular articulación que la novela establece entre historia y narración literaria; más tarde, abordé la novela desde “El espacio urbano andino escenario de reversiones y reinversiones del sistema simbólico colonial”. En esta tesis, ambiciono repensar la complejidad de las fuerzas que se tensionan en el escenario del discurso literario-histórico nacional de *Juan de la Rosa* para seguir fundamentalmente las hebras que en torno al indio se entrecruzan en la trama que, en relación al proyecto de nación mestiza, la obra propone para Bolivia. Busco hacer evidente cómo esta gran novela fundacional registra y elabora a nivel simbólico una concepción de la nación boliviana como

una nación mestiza que curiosamente, pues es uno de los dos términos esenciales de nuestro particular mestizaje, anula a los indios, su pasado, la memoria de éste, su cosmovisión y aun su idioma —al que, sin embargo, alude y acude una y otra vez—, a partir de diferentes estrategias textuales que giran en torno a una propuesta ideológico-política susceptible de presentar diferentes capas de sentido ocultas a medias en recodos, vericuetos, restos o pliegues de esa explícita propuesta política y social<sup>40</sup>.

Por otro lado, la aproximación al que llamaré de ahora en adelante *Diario* de Santos Vargas<sup>41</sup> se sustenta sobre la intertextualidad con la novela de Aguirre, demostrada documentalmente en la tesis de Raúl Paredes, y permite suturar una grieta contrastiva primordial en torno al tratamiento de lo indígena. Dejo esta parte con una corta y tentativa alusión a los contextos de la obra: la relación entre *Juan de la Rosa*/Aguirre, los proyectos liberales y el hecho trascendental para la historia de Bolivia de la Guerra del Pacífico, cuando el país pierde el litoral, contexto al que, sin embargo, no se alude ni una sola vez en la novela a pesar de que su autor —importante hombre público de la época— participó activamente en él<sup>42</sup>. El autor intervino también en la reorganización del sistema agrario, emprendida por el liberalismo, en contra de la tenencia comunal indígena de la tierra y que devino en la nefasta Ley de Exvinculación (1874). La dinámica de seguimiento y oposición / recreación y contrapunto que establece el autor Aguirre con el *Diario* de Santos Vargas permite entretejer algunas hebras sugestivas con la propuesta de “desindianización” del país que la novela

---

<sup>40</sup> Por lo que consideraré no sólo qué concepto de nación vehicula la novela *Juan de la Rosa*, sino cómo opera esta noción al interior del texto literario. En otras palabras, trataré de ver el concepto de nación como operación textual, además de operación ideológica.

<sup>41</sup> Se trata del diario de un miembro de la guerrilla de más larga duración que se establece en América para combatir a los partidarios del rey español durante la ocupación francesa de España en 1808. Encontrado en el Archivo y Bibliotecas Nacionales de la ciudad de Sucre, Bolivia, consta de 320 folios, cuya autoría se establece porque su autor se designa en un episodio como “el tambor mayor Vargas”. La edición utilizada en esta tesis es la transcrita por Gunnar Mendoza, publicada en 1982 bajo el título de *José Santos Vargas: diario de un comandante de la independencia americana (1814-1825)*.

<sup>42</sup> Aguirre, por ejemplo, como prefecto de la ciudad de Cochabamba, organiza el “Regimiento Vanguardia” y lo comanda en el frente de batalla, vuelve con el grado de coronel y forma parte —como su presidente— de la Convención de 1880, la que le confiere medalla de oro por su patriotismo. Empero, es tildado de “guerrista” porque luego de la derrota postula reorganizar la resistencia y continuar la guerra; en contra del bando que, para proteger sus intereses económicos, perseguía a toda costa la paz con Chile y Gran Bretaña. Irónicamente, Aguirre, como Ministro de Guerra (1883) tuvo que negociar el tratado de paz con Chile. Sobre el tema ver Vilela, Paz Soldán, “Narradores” 45-46, García Pabón, *La patria íntima* 90-92.

propugna. Finalmente, he querido sugerir algunas pautas de reflexión en torno al contexto de mi re-lectura de esta novela “fundacional” de la nación boliviana y el momento trascendental que vive mi país, teniendo a la cabeza al primer presidente indígena de América Latina, Evo Morales Ayma.

## 2.2.2 Mestizaje por acriollamiento o la ético-estética del poder blanqueador

A pesar de que el proyecto que rige la novela es el de mestizaje, los personajes se disponen en una jerarquía tal que subrepticamente se subordinan los mestizos a los criollos. Así, a nivel ideológico y político, el criollo fray Justo no sólo es el deslumbrante portavoz del proyecto nacional y de los anhelos libertarios y de la difusión de los mismos (instruye a Juanito, Alejo y muchos otros sobre ellos), sino que es el modelo, apóstol y representante inteligente y crítico de la razón ilustrada y de la religión católica y su actualización en las tierras de la colonia española, además de ser el prototipo de la máxima nobleza espiritual.

Asimismo, la novela realza, en la reconstrucción histórica de los hechos, las ideas, el razonado y profundo nacionalismo —apoyado en justificaciones políticas, económicas, sociales— y las hazañas de los principales cabecillas libertarios criollos (Bolívar, San Martín, Belgrano, Arze, Antezana). El patriotismo de los mestizos es de otro tipo; en general, sus acciones se presentan más regidas por impulsos del momento, la improvisación o el amor y la defensa del terruño, la tierra donde se ha nacido<sup>43</sup>, un apego y un amor un tanto primitivo —se podría decir— en contraste con los ideales de liberación de todo un continente y la razonada articulación del Plan de Liberación enlazada, según la novela, por los libertadores y por la propia obra. Y, sus

---

<sup>43</sup> Aunque en términos generales y desde los distintos estamentos se alaba siempre ese amor al lugar de origen. Así, se habla con admiración del cariño del gobernador Viedma por “su querida España” (147) y se critica a Goyeneche, porque siendo americano está del lado español (329, 335): “El mal americano, el indigno compatriota de Melgar, podía considerarse dueño de los destinos del Alto Perú en aquel momento y prometerse la muy próxima realización de los sueños en que se mecía su alma pérfida y vulgar. Nada le importaba el clamor de sus hermanos, de esos inquietos criollos, de esos **despreciables mestizos**, de esos **embrutecidos indios** entre los que había nacido (260). ¿No sorprenden estas referencias donde el discurso gira sobre sí mismo apuntando de manera paradójica a los rasgos que él mismo ha ido construyendo sobre esos estamentos pero atribuyéndolos a la indiferencia de Goyeneche?

significativas injerencias en la batalla que conducen al triunfo de Aroma, por ejemplo, obedecen más al instinto o al azar que a la planificación, como la escena de Alejo y el *huincui*<sup>44</sup> que sigue:

Quisiera saber, **Tata**, quién gritó después el primero. Tanto he oído decir: yo! yo! a todos los **huauques**, que he llegado a creer que fui yo mismo.

—Sea como quieras, —dijo aquí mi maestro con impaciencia—, eso no importa nada.

—¡Que no ha de importar! —repuso Alejo—; si por eso no más hemos vencido. (91)<sup>45</sup>

Escena tras la cual se ve el prejuicio de un criollo respecto a los mestizos y su atracción por las fiestas (la de San Andrés, en este caso) y su pasión por la chicha<sup>46</sup>, aun en situaciones tan álgidas como las que en esa circunstancia enfrentaban los patriotas. Y aunque en este caso el que lleva la razón es el mestizo Alejo, en general, el culto, que desde la obra se profesa a los hombres portadores de los ‘verdaderos’ anhelos patrióticos libertarios y que hicieron posible la independencia de la nación, se abre paso impulsando permanentemente una concepción más amplia, comprometida y favorable para los criollos que para los mestizos. Mientras, los indios permanecen ignorados o se aluden de pasada como individuos o entre los grupos multitudinarios, eludiéndose de manera constante el enfoque de sus actuaciones.

Incluso en los dos cuadros (*La muerte del Inca* y *La divina Pastora*) que adornan la casa que comparten Rosita y Juanito se inmiscuye la mirada criolla de Carlos de Altamira, padre del personaje principal y narrador Juanito/Juan de la Rosa, que en las últimas y pocas referencias novelescas que aluden a su persona se presenta como un criollo poco prejuicioso con los mestizos, más o menos como su hermano fray Justo. Altamira interpreta los dos cuadros relacionándolos con dos espacios significativos y mítico-sagrados: uno, cara a los indios y el

---

<sup>44</sup> *Huincui*, en quechua, significa agacharse, tirarse al suelo. Estrategia que permite a los patriotas dar la impresión al ejército enemigo de que sus descargas han ocasionado la muerte de los combatientes, y les otorga la oportunidad de irse arrastrando hacia el ejército enemigo y entablar lucha cuerpo a cuerpo que los favorecía, pues el improvisado ejército patriota contaba con pocas y rústicas armas. De esta suerte, consiguen el triunfo de Aroma que es el que Alejo evoca y relata.

<sup>45</sup> En la edición que cito las palabras utilizadas en idioma originario (quechua fundamentalmente) y en latín aparecen resaltadas en **negritas**. Esta tercera edición se publica en conmemoración del centenario del autor y se incorpora la novela en los programas oficiales de educación secundaria en Bolivia (Paz Soldán, “Una articulación” 29).

<sup>46</sup> Desde el aspecto moralizante, la novela condena el apego a la chicha, bebida propia de las culturas andinas y el abuso de ésta. Detalle que, aunque mínimo, parece poder ser sujeto a contraste significativo con el festivo, medurado y más sofisticado consumo de vino (“un añejo vino de mis cepas”) que el honorable coronel de la Rosa utiliza para celebrar con sus amigos “El triunfo de Aroma” (XVII).

derrumbe de su cultura; el otro, cara a la cultura española, la encarnación de Jesús y la apertura a la redención del hombre (aunque en esta última pintura se deslizaría también un sutil mestizaje pues, según la historia novelesca, Rosita habría servido de modelo para la representación de la Virgen<sup>47</sup>).

Pero quizás donde puede verse de manera más evidente la subalternización de lo mestizo a lo criollo y la marginación de lo indio, es en la valorización de la belleza física de la mujer, que puede parecer lo menos relevante en una novela como ésta, pero que se torna significativa en la caracterización de los personajes femeninos. Empecemos por la más significativa y evocativa descripción de una mujer bella, Rosita, la madre del protagonista. En la cita, se verá, se entrelazan varios rasgos de la mujer española y uno de la india para conformar el canon máximo de belleza; empero, se presenta a Rosita como “criolla” y , además, se establece incluso dubitativamente que sólo “debían” “correr algunas gotas” de sangre india en sus venas, mientras sus características físicas son equiparadas siempre con las de mujeres españolas: “tan bella como una perfecta andaluza”; (en el talle airoso) “le hubiera enviado la mujer más esbelta y presumida de la Península”. De donde, la caracterización de la madre de Juanito como mestiza resulta ya desde esta primera presentación marcadamente titubeante, incluso por el hecho de que se la alude como “niña”, apelativo con el que se nombra a las hijas de españoles y criollos:

[...] era una joven criolla tan bella como una perfecta andaluza, con larga, abundante y rizada cabellera; ojos rasgados, brillantes como luceros; facciones muy regulares, menos la nariz un tanto arremangada; boca de flor de granado; dientes blanquísimos, menudos, apretados, como sólo pueden tenerlos las mujeres indias de cuya sangre debían correr algunas gotas en sus venas. (2)

Esta mención en relación a los dientes constituye una de las escasas alusiones a los atributos de la mujer india a lo largo de toda la obra<sup>48</sup> e inequívocamente el único positivo. Volviendo, pues, al

---

<sup>47</sup> Hecho que no parece perceptible a simple vista, pues Juanito no se percata y se entera del hecho, junto con el lector, casi al final de la obra, como parte del develamiento del “misterio de Juanito” (Navia 18). Alejo dice a Rosita: “¡Qué hermosa eres, niña mía! Si quisieras hacerte retratar harían un cuadro como el de tu Divina Pastora” (11). Aunque en este último caso podría haber una oculta alusión y un guiño cómplice a Rosita.

<sup>48</sup> En la descripción de la vestimenta, se dice también que Rosita usa el cabello ordenado en forma de trenzas y sujetas por una “cinta de lana de vicuña con borlitas de colores” (3). Una *tullma* (tejido delgado que usan las mujeres indias y se entrelaza al trenzar el cabello). Empero, en esta ocasión se calla el término en quechua y se pasa de largo sobre las sutilezas del adorno y realce del cabello en la perspectiva de la cultura indígena.

campo de las criollas y mestizas, digamos que redondea y completa la imagen de belleza y perfección de Rosita el énfasis en la educación obtenida: “Había recibido, en fin, la educación más esmerada que podía alcanzarse en aquel tiempo” (2), aspecto que distancia a Rosita de sus parientes mestizos próximos, Alejo, las mujeres jóvenes y otros miembros de la familia Nina.

Además, de acuerdo a la obra, la belleza es condición común en las criollas: “muy bien parecida como la generalidad de las mujeres criollas de mi país, de las que doña Teresa era una de las raras excepciones” (393), regla que cobija bien la clasificación de Rosita, la bella encajera, como criolla; mientras es singular rareza en las mestizas o cholos: “Pocas veces he visto un tipo tan bello de la chola” (135). En cuanto al esbozo físico de otras mestizas, el cruce de sangre blanca parece añadir a todas ellas “algo de mejor, de más fino y delicado” (136) y en sus descripciones se resalta algún espacio del cuerpo, particularmente marcado por su blancura, para subrayar su excepcionalidad y hermosura: el “cuello blanco, como de una señora de la sangre más pura y azul<sup>49</sup>” de Mariquita (136), la hija mestiza de los Nina, o el pie “blanco y rosado” de Clara (219).

Y la oscilación de la demarcación racial, que tiende al desequilibrio en favor de lo blanco, acaba por abarcar a toda la “robusta raza cochabambina, mucho más española que india (136)” y de la que “hablan con elogio los viajeros europeos, que la han conocido en sus mismos valles, recibido su sencillo y cordial hospedaje y conservado de ella gratos recuerdos” (136). Estos y otros espacios y la fórmula en relación a la “raza cochabambina” marcan claramente el detrimento de lo indio y el privilegio de lo criollo-español en las apreciaciones, pues tienden a “desindianizar” a los personajes, en particular, y a los cochabambinos, en general<sup>50</sup>. Un mestizaje “linajudo en sustancias criollizantes” y no en sustancias populares andinas, afirmaría en su animado lenguaje Churata (22).

---

<sup>49</sup> En la comparación se hace manifiesto, lo que, quizás con Zavaleta, podríamos llamar el complejo señorial de lo cholo o mestizo frente a lo criollo o blanco, espacio también significativo en la construcción del imaginario y el estereotipo que marca hasta hoy, fuertemente, lo cholo.

<sup>50</sup> Además, el patrón causa un efecto de sentido que consiste en que cuando la obra alude a grupos masivos de personajes, el lector no puede distinguir si se trata de indios o mestizos. Algo semejante ocurre con la denominación “campesinos”, donde se produce igual ambigüedad, cosa que evita la clara percepción de la activa participación de los indios en los movimientos y luchas independentistas en la novela. Es sabido que los indios participaron tanto en los bandos patriotas como en los realistas, con lo que acudiendo a la fórmula y recurriendo al término aludidos, *Juan de la Rosa* difumina aun más esa identidad e intervención (no se trata, pues, de una no diferenciación positiva, en el sentido de no discriminatoria, sino todo lo contrario).



Finalmente, no creo que sea casual que la mayor tensión discursiva en este espacio se marque en la construcción mestiza de la identidad del personaje narrador Juanito/Juan de la Rosa, quien en varias ocasiones se refiere a los mestizos como pertenecientes a otra “clase”: “El domingo (era 12 de noviembre, pero Alejo no sabía nada de fechas y recordaba solamente los días de la semana, como todos los de su clase)” (85). O, aludiendo a indios y mestizos, y en son de crítica a los tiempos coloniales: “Más tarde comprendí que, pobres como éramos... podíamos considerarnos más afortunados que la gran masa del pueblo, compuesta de indios y mestizos” (13). Las citas muestran una indecisión y ambivalencia en el discurso del narrador en torno al establecimiento de su propia identidad mestiza<sup>51</sup>, refiriéndose a los sujetos mestizos como si él fuera externo a esa “clase” y volviéndolos ajenos u otros respecto a sí mismo. Esta relación contradictoria donde el sí y el no van de la mano —que en este caso afina en la dubitación en el establecimiento de nuevos códigos de filiación en relación al mestizo, en el orden republicano— anticipa ya uno de los rasgos tensionales que caracteriza a las literaturas heterogéneas “sujetas a un doble estatuto sociocultural”. Considero que esta contradicción es semejante, aunque no igual, a aquella que ya subrayé en relación a *Raza de bronce* y que he denominado doble y contradictorio registro y que, en la novela de Aguirre, supone desnegar, desde el nivel de formulación discursiva, del mestizaje que en principio se había afirmado como marca identitaria ineludible del personaje-narrador Juan de la Rosa y, por extensión, de la identidad nacional en su conjunto.

La dimensión de vacilación simbólica en torno a la identidad mestiza del personaje narrador abre la comprensión de que, en la novela, se ha ido estableciendo una furtiva disyunción polarizada en torno a dos tipos de mestizaje: uno, que efectivamente valora el discurso y guarda más distancia con lo indígena, es un **mestizaje casi criollo** (como el del narrador Juan de la Rosa) que persigue y es portador de los valores conscientes postulados en la novela y que corresponde a los sujetos de

---

<sup>51</sup> La determinación del personaje narrador como mestizo no obedece tanto a su composición racial, sino a que supuestamente él se ve, identifica y considera mestizo, figuración que además se asocia con el hecho de sentirse un disgregado del sistema colonial, pues no tiene padre conocido (“hijo del aire”) y es hijo de madre soltera. Discriminación que también sufre la madre por ser una huérfana arrimada a la familia de los Altamira gracias a la generosidad de doña Isabel, por ser hija del mayordomo de don Pedro, por ser nieta de Calatayud y porque, según el padre de Carlos, “su hijo no podía amar a esa mujer, que tenía algo de india” (382).

una élite letrada destinada a la conducción del país; y otro, un **mestizaje popular**, que se establece —no sin ambigüedad como más próximo a lo indígena, aunque claramente supeditado a lo criollo y al mestizaje letrado (el de Alejo y la familia Nina, incluida la abuela Chepa), desde donde se activan otras dinámicas bastante elaboradas de inclusión y exclusión.

Las anteriores observaciones podrían servirme para aseverar, incluso contundentemente, que en el mestizaje propuesto se tiende a la valoración de lo criollo sobre lo mestizo y lo indígena y, por tanto, sería posible corroborar que, en líneas generales, la obra propone un mestizaje por acriollamiento, e incluso —en palabras de Churata (14) —, un mestizaje por “evidente subalternidad de ‘lo indio’”; empero esto no justificaría mi aseveración más extrema (la novela registra y elabora simbólicamente una concepción de Bolivia como una nación mestiza que anula radicalmente a los indios) la que parece aun más aventurada si tomamos en cuenta que fray Justo, al exponer ante Juanito los males que aquejan a la patria durante la Colonia, señala también cada uno de los males que afectan a los indios. Y, por si esto fuera poco, se denuncia enfáticamente y en relación a ‘la puesta en práctica’ del proyecto independentista en los tiempos republicanos del narrador Juan de la Rosa, que los gobernantes han dado a los indios poco de la libertad que los libertadores querían para ellos (202, nota a pie 1).

### 2.2.3 Del quechua y sus alrededores

Si bien la constante referencia a que los personajes hablan el quechua podría ser leída por el destinatario de la novela sólo como un rasgo más de costumbres<sup>52</sup>; o como resabio de la hacienda, puesto que los patrones aprendían dicha lengua para poder comunicarse con sus colonos; la alusión directa y permanente al quechua en términos ponderativos es una constante en la novela y rebasa ampliamente los límites de lo antes señalado.

---

<sup>52</sup> Cochabamba es, hasta hoy, la ciudad y el departamento que más universalmente emplea el quechua en Bolivia.

De diferentes maneras y en distintos tonos se resaltan las virtudes de este idioma que tiene la capacidad de seducir hasta a criollos realistas como doña Teresa —criolla pura, partidaria de los españoles, terriblemente racista, etcétera— de quien se dice que habla ese idioma con sus amigos. Se menciona en diferentes oportunidades el *harani* o “yaraví de la despedida del Inca Manco” (4) u otro “imitado del de Ollanta” y de ellos se dice “aquellos tiernísimos cantos populares” (114) y el quechua es calificado como “la lengua más tierna y expresiva del mundo” (4), se remarca su fuerza y peculiaridad, su posibilidad y riqueza. A punto tal, que se niega la viabilidad de su traducción al castellano sin pérdida de musicalidad, potencia de persuasión, ternura, fuerza expresiva y comunicativa. En algunas ocasiones, el narrador comienza transponiendo versos en quechua, mas percatándose de la impertinencia de hacerlo cara a su lector privilegiado (“la juventud boliviana”), busca traducirlos, consciente —sin embargo— de esa imposibilidad:

[...] cantaba a media voz, como mi madre, el siguiente **harahui** del coro de doncellas del Ollanta, que reconocí al acercarme:

**“Tscay munanakuc urpi...**

O sea en castellano, para que me entiendan, pero muy mal traducido, porque es intraducible. (220)

O, en esta otra ocasión:

Recuerdo también —y cómo pudiera olvidarlo?... oí cantar a Ventura en la puerta de la choza... un **harahui** imitado del de Ollanta. **Urpi huihuaita cincachicuni...**

Pero ¿qué estoy haciendo? ¿Pueden acaso comprender mis jóvenes lectores esa lengua, extraña ya para ellos como el siríaco o el caldeo? Mejor será que ponga aquí otra imitación pésima en castellano, que les dará al menos una remota idea de aquellos tiernísimos cantos olvidados ya, cuando apenas comienza a nacer —hartamente enferma y afectada, por desgracia— la nueva Musa lírica de nuestra literatura nacional. (151-52)

Esta extrema valoración del quechua pareciera entreabrir las puertas a la propuesta de que la naciente literatura nacional (“hartamente enferma y afectada”<sup>53</sup>) debería adoptar esa lengua

<sup>53</sup> De hecho, mi apreciación en anteriores estudios. A nivel de intencionalidad subyacente, ése era —según creía— el correlato coherente al tratamiento del quechua; y la razón por la que la obra no llegaba a formular esa propuesta y no la ponía en ejecución a través de sí misma, obedecía al hecho de que “los jóvenes lectores” y “la naciente literatura” la desconocían. O, porque esa propuesta estaba fuera del imaginario de lo posible de esa época (Rodríguez-Márquez, “De Juan de la Rosa a Sara Chura” 339). Empero, ya Navia declara su asombro frente al dato: “Causan extrañeza estas palabras. ¿Cómo pudo afirmar en el siglo pasado Nataniel Aguirre que a los habitantes de la Villa de Oropeza les resultara el quechua tan extraño como el caldeo, si aún hoy se sigue utilizando ese idioma en el lenguaje coloquial de la pequeña burguesía cochabambina?... No se puede concebir que la afirmación del relator se deba a una falta del espíritu de observación, porque su obra nos da fehacientes testimonios de su fino espíritu de observación” (68). Olvida así nuestro crítico, por un lado, su propia afirmación: “Lo que Nataniel Aguirre nos muestra en esta gesta heroica no depende de la exactitud histórica” (13) y por otro, pretende una lectura literal del pasaje.

riquísima para su expresión, evitando así las características que se le achacan. Empero inmediatamente aquellas se cierran, ante el reproche de la extranjería y la enorme distancia (“como el caldeo o el siríaco”) y ajenidad de los jóvenes lectores, e incluso de la literatura nacional en general, en relación a ese idioma. Afirmaciones que, bien visto, se encargan tácitamente no sólo de mostrar, sino de abultar y abombar ante el lector, la impertinencia de esa idea que, por otro lado, el discurso no ha llegado siquiera a expresar. Más bien, en estas intersecciones se valida que el idioma del narrador y sus lectores y, por tanto, de la nación en emergencia, es y deberá ser, dadas las circunstancias sociales reales y los principios de valoración que rigen el momento de la emergencia de la nación, el castellano.

Significativamente, en una sola ocasión, en el transcurso de toda la novela, el narrador se refiere al quechua como “ese horrible dialecto”. La escena corresponde al relato de la matanza de la familia Nina y Juanito observa que el indio que le está contando lo sucedido “seguía mascando su **aculli**, con esa indiferencia que el hábito del sufrimiento ha dado a su raza oprimida, para todos los dolores y miserias de la vida”. En este contexto el narrador desprecia el idioma:

Me volví con esfuerzo a un lado, y vi en cuclillas y arrimado a la pared de piedras toscas sin cimienta, a un indio viejo con montera abollada y poncho negro que le cubría todo su cuerpo hasta los pies.

¿Dónde está Alejo? —le pregunté en **quichua**<sup>54</sup>, o más bien en ese feísimo dialecto de que se sirven los embrutecidos descendientes de los hijos del sol. (173-74)

El espacio citado pone en escena ejemplarmente lo que ando buscando apuntar. Desde él, podemos ver exhibido en pantalla, cómo el discurso, con esta única apreciación negativa del quechua, arrebatada a los indios —en un santiamén y casi subliminalmente— incluso la capacidad de hablar su propia lengua en forma enriquecida. Su “quichua”, en boca de los “embrutecidos descendientes” de los “hijos del sol”, ha sufrido una radical y violenta metamorfosis por degradación: de ser la lengua más insinuante, tierna, persuasiva, y expresiva “del mundo”, se ha

---

<sup>54</sup> En el original “quíchua”, por fidelidad a la pronunciación originaria. Como en otras partes el autor escribe *quechua* y no *quichua*, es posible que utilice la pronunciación originaria como marca despectiva.

rebajado a “feísimo dialecto”. Para colmo, se asigna a los indios ser los únicos agentes y usuarios de esa versión deformada del quechua, no a los mestizos, no a los criollos, no a los españoles<sup>55</sup>.

De esta manera artera y camuflada<sup>56</sup>, el discurso novelesco desterritorializa a los indios contemporáneos a Juanito y, aun más, al coronel Juan de la Rosa, de uno de los espacios más entrañables de una raza y una cultura. Un juego discursivo doble, simbólica y políticamente muy significativo al interior del texto novelesco que, sin embargo, podría pasar desapercibido para el lector —o al menos bajado de tono— dado el contorno de apreciación y valoración permanente en el que se sitúan en la novela, en general, las expresiones en ese idioma originario. Salvo en esta sola ocasión, la única en la que oímos mencionar directamente —iba a decir escuchamos, pero en este caso el narrador no recurre a la transposición en estilo directo del diálogo— el uso de ese idioma de parte de los hablantes originarios ha sufrido la degradación referida. Así, la novela va anudando el espacio de marginación de la cosmovisión, los valores y el idioma indígena.

Significativamente, los que son capaces de hablar todavía, en tiempos de Juanito, el quechua pre-colombino, “la lengua más tierna y expresiva del mundo”, son algunos criollos y mestizos. Es el caso del personaje histórico, Juan Bautista Oquendo<sup>57</sup>, clérigo famoso por la elocuencia de sus sermones, tanto en castellano como en quechua, o Rosita, “por cuyas venas circulan quizás algunas gotas de sangre india”, o Juanito/Juan de la Rosa o el hijo mestizo de la familia Nina, Ventura, o Clarita su novia, a quienes oímos cantar (o, ¿sería más adecuado decir meramente repetir?) los mismos versos que entona Rosita.

---

<sup>55</sup> Resalto la intencionalidad subyacente en esa derivación, semejante a la que subrayan Churata y Seed en el uso del castellano y en la percepción de los dos idiomas que ambos críticos establecen entre el Inca Garcilaso y Guamán Poma. Churata subraya que la *Nueva crónica* tiene la importancia de “constituir testimonio escrito del proceso de amestización del idioma de los Conquistadores” (15), mientras, el Inca se decide a escribir como indio y no en indio, lo que revelaría “que en él contienen los gérmenes indoespañoles con evidente subalternidad de ‘lo indio’” (14). Seed afirma en su comentario a las versiones de los dos cronistas sobre el “Encuentro de Cajamarca” que, al atribuir el desencuentro a un problema de traducción, Garcilaso coloca el quechua en una situación de inferioridad en relación al castellano, puesto que le achaca el no contar con las palabras necesarias para traducir los conceptos, sobre todo religiosos, de los españoles (24).

<sup>56</sup> En términos de Homi Bhaba (85), que es el efecto que produce el simulacro o la simulación (*mimicry*) y que emerge como una de las estrategias más elusivas y efectivas del discurso colonial y que yo desplazo al quehacer narrativo de *Juan de las Rosa* en el tratamiento de lo indígena.

<sup>57</sup> En torno al quechua de este personaje, se valora explícitamente sus actualizaciones de ese idioma: “Sus sermones en quechua, en esta lengua **tan insinuante y persuasiva**, que él hablaba con rara perfección (pues ya se había adulterado mucho y tendía a convertirse en dialecto semi-castellano como es hoy) atraían inmensa concurrencia de pueblo a las iglesias, y cuando predicaba en castellano, los españoles y los criollos admiraban su elocuencia, su celo religioso” (22).

En rigor y visto con detenimiento no hay diálogos, ni sermones, ni discursos (actualizaciones) en quechua, a excepción de alguna que otra frase; se trasponen cantos y versos antiguos, precolombinos, “ya olvidados”, o palabras de uso frecuente en ese idioma —*llujta, harabui, ¡huincui!, huanques, Callaguaya*<sup>58</sup>, *huayños, sacaqueñas, sorocchi* y un largo etcétera. Justamente, en *Juan de la Rosa* se podría apreciar una perspectiva indigenista desde esta recurrencia a términos del quechua que logra el efecto de reproducir el habla cotidiana popular de la Cochabamba de la época, para nombrar e inventar la imagen de un lugar y un idioma con fuerte raigambre regional quechua. Pero, además, en los diálogos directos de los personajes, Alejo —por ejemplo— incorpora palabras aimaras de uso común entre los orureños, al mismo tiempo que manifiesta su ajenidad como valluno respecto al altiplano frío y desolado de cualquier vegetación. Alejo cuenta, además, las percepciones de los orureños sin distanciarse de ellas: “Dicen que en San Juan revientan con él [el frío] hasta las mismas piedras” y hay reconocimiento del valor y heroísmo de los orureños. Es éste otro acierto de la novela que se construye siguiendo también la estrategia simulacro y consiguiendo el efecto camuflaje en cuanto al proyecto de “desindianización” del país que la obra propugna. Todos estos espacios donde la nominación regional evade la identificación diferenciada entre mestizos e indios, quechuas y aimaras, podría ocultar la argumentación de que no hay una lengua común entre los diferentes grupos indígenas y, por tanto, constituir un argumento más para desestimar al quechua como lengua nacional.

Coexiste, pues, en tensión subyacente en la novela, este doble y contrario posicionamiento: el de la consideración negativa de la castellanización del quechua y el de la positiva recuperación de palabras quechuas en el castellano de la obra, que redundan en una “quechuización” del castellano (otro ¿“horrible dialecto”?), se podría preguntar el lector parafraseando paródicamente las palabras del narrador en torno al “quichua” de los indios).

---

<sup>58</sup> Vale la pena resaltar el modo de intervención del narrador en relación a este sabio andino, aunque marca dubitativamente su conocimiento: “El Callaguaya **debía ser** uno de esos indios médicos y adivinos de la provincia de Larecaja de La Paz, que actualmente recorren todavía gran parte de la América del Sud ejerciendo su **extraño** oficio, cargados de yerbas y drogas que solo ellos conocen” (174).

## 2.2.4 Disgregando la filiación india

En general, la visión que de la raza india proyecta la obra de Aguirre muestra que se la considera totalmente perdida por la servidumbre y esclavitud a las que ha sido sometida durante el coloniaje, imaginario que logró una gran difusión en el país y que aún hoy sigue teniendo vigencia para justificar, desde varios y diferentes espacios, la subalternización de lo indígena andino.

Veamos algunos ejemplos de cómo se describe a las mujeres indias: “infelices mujeres vestidas de tosca bayeta del país, descalzas, desgredadas” (13) o “medio idiotizadas” (23). Sobre el indio en general se dice a menudo que está embrutecido<sup>59</sup>, pero el narrador añade: “Todo esto no quiere decir empero, que dejase de tener, si así convenía a sus intereses, la astucia y socarronería que suelen distinguir en alto grado hasta a los indígenas embrutecidos” (11-12).

El narrador describe al pongo, sometido al régimen de servidumbre, así: “El **pongo** era, por último como es sabido, algún infeliz indio miserable y embrutecido, que venía cada semana de las haciendas, a cumplir su obligación de servicio personal” (75). O, como a este otro pongo:

En el zaguán encontré al infeliz pongo sentado sobre su poyo, en la actitud de una de esas momias exhumadas de las **huaras** de sus antepasados y dándose diente con diente de susto; pero sin haberse resuelto a abandonar su puesto, porque sin duda era mayor su miedo de incurrir en la cólera de la “gran patrona” a quien está acostumbrado a reverenciar como a una temible e iracunda deidad. (288)

A estos sujetos “medio idiotizados”, “embrutecidos”, indiferentes, “infelices”, indiferenciados e indiferenciables, se contraponen la vitalidad, compromiso y actuación patriótica de los mestizos, representados principalmente por la familia Nina en su vida y quehaceres cotidianos, en sus amores y en el placer de vivir la vida, en su entrega y apasionamiento por su tierra, su comida y su gente (140-41). Cuadros estos que contrastan y se oponen a los que se presentan en relación a la familia criolla de doña Teresa, acartonada y anacrónica por su ambición de ajustarse a los cánones de la

---

<sup>59</sup> Hoy, “embrutecido(s)” sigue vehiculando el desprecio por indios y mestizos (unido muchas veces al consumo de coca y alcohol). Para una muestra, las palabras iniciales empleadas por el presidente de la Cámara de Senadores —cruceño y representante del partido opositor Podemos— en sus declaraciones a los medios de comunicación al criticar la masiva protesta organizada por la ciudad de El Alto en rechazo al asilo político otorgado por EEUU al ex ministro Sánchez Berzaín: “Ni el gobierno, ni menos las multitudes embrutecidas por la coca y el alcohol...” (Transmitido en varios canales de televisión en La Paz, 17 de junio de 2008).

organización familiar española del mayorazgo; y más radicalmente, se contraponen a algún sujeto indio, a veces por omisión o en breves y superficiales aproximaciones individualizadas.

Además de los cuadros arriba aludidos, quisiera citar dos más. Uno es el ya mencionado en torno al quechua y en relación al indio que acompaña a Juanito el momento de su recuperación de la violenta conmoción sufrida por la muerte de la familia Nina. Otro, es el cuadro de la batalla de Amiraya, de fuerte experiencia emocional para Juanito, pues pudo ser “testigo ocular” (158). En esta batalla el comandante don Francisco Nina encomienda a un indio viejo alejar a Juanito, en caso de peligro, a alguna altura donde no llegaran las balas (156). Las escenas presentan a este indio exclusivamente ocupado en su seguridad personal, “despavorido” y buscando huir todo el tiempo; como que, al final, se cierra el episodio con el abandono del niño por parte del indio:

—¡Huyamos! ¡huyamos, por Dios! —gritaba el indio desesperado.  
Una bala perdida, no sé si de los dispersos o de los perseguidores, silbó sobre nuestras cabezas. Él tomó entonces el partido de saltar al suelo y se metió en una honda acequia, por la que siguió corriendo como un loco. (169)

Esto hace posible afirmar que, si bien con la propuesta de nación mestiza, *Juan de la Rosa* aparenta discutir, revertir y conjurar el orden colonial de la división radical de las dos repúblicas (la de blancos y de indios); desde el manejo escritural, la noción de nación tiende, en última instancia, a la supresión de lo indio. Así se reafirma, un poco desplazada hacia lo mestizo, esta división radical promoviendo una disyunción aun más explosiva entre mundo criollo-mestizo y mundo indio<sup>60</sup>.

En principio como se buscó hacer ver, la obra plantea un mestizaje por acriollamiento que permanentemente valora lo criollo por encima de lo mestizo y relega, posterga u olvida lo indígena. Por otro lado y como veremos en un siguiente acápite, al plantearse la obra a sí misma como susceptible de portar la memoria épico-heroica del país, se propone dotarla de una imagen del pasado que lo cohesione y le dé derroteros para el futuro.

---

<sup>60</sup> Una última puesta en escena de esta dinámica se ve en la disyunción y confrontación entre el occidente y el oriente del país —entre lo que se ha venido a llamar “Media luna” (Santa Cruz, Beni, Pando y el valle interandino de Tarija) y los otros departamentos marcados por una fuerte presencia indígena aimara /quechua (La Paz, Potosí, Oruro, Cochabamba). Desde la elección de Evo Morales Ayma existe el riesgo de separación radical entre el poder del Estado (con sede en La Paz) y los poderes regionales de los departamentos de la Media luna (sobre todo comités cívicos y asociaciones juveniles), mancomunados a los intereses de las clases pudientes de grandes ganaderos, agroexportadores y empresarios.



En ese entendido, resulta que —de acuerdo a la lectura de la novela— criollos y mestizos han construido ese pasado heroico de la nación a través de proyectos alternativos de organización política, económica, social y de sus luchas contra el poder colonial. En cambio, las rebeliones de la raza india han sido, primero, locamente concebidas (“ha querido locamente recobrar su independencia”); segundo, han estado condenadas al fracaso (“para perderse sin remedio”) y han conducido a la muerte de los indios en masa (“cuando se levantaron con Tupac Amaru”); y tercero, quizás lo más grave, cara a la nueva república unitaria, han promovido la disyunción de la posible nacionalidad estableciendo la “guerra de las razas”. Por lo que respecto al proyecto alternativo que significaron los movimientos indios, dice enfáticamente fray Justo a Juanito: “No cansaré tu atención con la más breve noticia de las sangrientas convulsiones que la raza indígena ha querido locamente recobrar su independencia, proclamando, para perderse sin remedio, la guerra de las razas” (42). Aunque en la cita se reconoce de manera implícita la condición independentista de los movimientos indios —que muchos historiadores niegan por considerarlos reclamos económicos por la imposición de nuevos tributos—, luego se los acusa de no sólo ser promotores de la “guerra de las razas”, sino por ser opuestos al proyecto que la novela postula (por no convenir “al objeto de la obra”, en palabras textuales de fray Justo).

Se evita entonces tratar el tema de la interferencia y tropiezos que los movimientos indígenas significaron para el proyecto criollo-mestizo de construcción de la nación. Siguiendo esa lógica argumentativa, el sacerdote presenta a continuación ante Juanito a Alejo Calatayud, la figura histórica seleccionada en la novela como lazo o antecedente del proceso libertador: “Recordaré sí, con alguna extensión, un gran suceso, un heroico y prematuro esfuerzo que conviene a mi objeto y nos interesa particularmente” (42). Se trata un alzamiento —entre las más de mil “rebeliones anticoloniales” durante el siglo XVIII (O’Phelan) — claramente mestizo, sobre todo en lo que hace a su cabecilla y a los intereses del movimiento<sup>61</sup>:

---

<sup>61</sup> O’Phelan afirma que en estas rebeliones era determinante quién las lideraba (101). Si las rebeliones anticoloniales encabezadas por un indígena o un mestizo próximo a lo indio hubieran viabilizado la independencia, los indios seguramente no habrían quedado al margen de la patria/nación.

En noviembre de 1730 circuló en esta villa y los pueblos de nuestros amenos y fecundos valles, la noticia que don Manuel Venero y Valero venía de la Plata, nombrado revisador por el rey, a empadronar a los mestizos como a los indios, para que pagasen la contribución personal, el infamante tributo de la raza conquistada. No era ella exacta, querían únicamente comprobar el origen de las personas para inscribir, en su caso, en los padrones, a los que en realidad resultasen ser indígenas. (42)

De lo que se deduce que el movimiento comandado por Alejo Calatayud se originó en el hecho de que el empadronamiento, al que la novela hace referencia, pretendía seguir con los mestizos la misma política que con los indios. El alzamiento, entonces, buscaba que se mantuvieran los pequeños privilegios que tenían aquellos frente a éstos y, por lo mismo, a diferenciar mestizos de indios, demográficamente más importantes según fray Justo: “Los mestizos, que formaban ya la mayor parte de la población” (42-43). Empero, el discurso novelesco no registra esa tendencia ‘separatista’ —aunque se desliza de modo sutil el juicio de la no planificación cuidadosa, precisa y razonada en la configuración de los movimientos mestizos (“prematura” y “no exacta” e incluso “concebida vagamente por Calatayud”) — y se acaba, más bien, subrayando otra característica pertinente en la concepción novelesca del héroe mestizo: “excepcionalmente enseñado a leer y escribir” (43), fundamental para la instrucción y formación de líderes mestizos, así como el hecho de que fuera “oficial de platería” (43). Se sabe que muchos artesanos se trasladaron del campo o las regiones internas a las villas coloniales, desde donde lograron articular y llevar adelante movimientos locales capaces de conmocionar tempranamente el espacio y el orden colonial.

Parece interesante aludir aquí, por la coincidencia de espacios recuperados en ambas argumentaciones, lo que dice Carlos Montenegro sobre la importancia y significación del líder mestizo, tanto así que parece provenir de la novela:

Cabe sí, recordar que medio siglo antes, el 30 de noviembre de 1730, habíase rebelado el pueblo de Cochabamba contra el régimen de la Colonia, empleando tal energía en el intento que logró apoderarse del gobierno y sentar en el sillón de Gobernador al caudillo revolucionario don Alejo Calatayud, mestizo que no llegaba a los 30 años y que por su influencia política en el vecindario se muestra como uno de los hombres excepcionales del pasado cochabambino. El recuerdo de aquel evento en que la masa popular se impuso con aplastador dominio sobre las autoridades y las armas del Coloniaje. (7-8)

La novela apunta también a la coincidencia de que el levantamiento de Calatayud tuvo lugar en la colina de la Coronilla de la villa de Oropeza, el mismo espacio de la inmolación de las mujeres y los patriotas que enfrentaron a Goyeneche. Parte, entonces, de la constitución de la villa de Oropeza como el espacio que prefigura ya, y en primera instancia, el paso de villa colonial a ciudad republicana y, desde allá y tras su ambición alegórica, la coherencia de pensar a Bolivia como nación libre del poder colonial (Rodríguez-Márquez, “De *Juan de la Rosa*” 397-407). Subraya, además, la juventud del líder mestizo, coincidente y hermanada con la del lector al que la obra explícita y permanentemente se dirige.

Desanudado, así, lo indígena de lo mestizo y sus posibilidades (algunas de las cuales arriba se señalan en relación al cabecilla Calatayud), se puede afirmar que desde la perspectiva de *Juan de la Rosa*, los indios tuvieron —en el pasado precolombino— una gran cultura, constituyeron un gran imperio, hablaron un idioma riquísimo en capacidades connotativas y comunicativas, y muchas otras cosas más. Empero, en el momento en el que vivió Juanito y en el que vive el coronel Juan de la Rosa y más allá de su voluntad personal y de la responsabilidad de los indígenas en el hecho, las posibilidades de lo indio ya no son actualizables, ni durante las luchas por la independencia, ni en los años de configuración de la República de Bolivia y menos en los años venideros del futuro nacional. En el discurso novelesco, el narrador niega a los indios la posibilidad de participación en la construcción de la nacionalidad. Pero, no sólo es el narrador, escuchemos lo que dice fray Justo a Juanito acerca de la esclavitud:

Debes saber que la misma esclavitud llega a ser costumbre que es difícil abandonar. Me han contado de un hombre que, preso muy joven, puesto en libertad después de muchos años, volvió a pedir en la cárcel su querido calabozo, oscuro y sin ruido, cual decía convenirle en la indolencia y en ensimismamiento en el que había caído y de los que no salió jamás. (41)

Parábola del esclavo del alma o del amante de la esclavitud, de la que el lector puede deducir por semejanza la realidad del indio en completa situación de degradación y embrutecimiento en la época posterior a la colonia española.

*Juan de la Rosa* pone en acción formas de manipulación del espacio escritural que, por un lado, buscan legar al país —desde la literatura, desde la ficción estética y no desde la historia— una memoria del pasado que le sirva para orientar y construir su futuro; por otro lado, rearticular, bajo otro orden de pertinencia, las razones históricos, éticas, económicas, sociales, culturales y hasta religiosas que movilizaron la Independencia y que se cobijan bajo el proyecto de nación mestiza que esta novela fuertemente postula como punto neurálgico de la obra, aunque no sin contradicciones. Todo pasa y apunta hacia ese sentido último y trascendente, marcado por una vocación unificadora y homogeneizadora que tiende a borrar las heterogeneidades y diferencias a favor de un programa común.

En este sentido, el abandono de la estructuración colonial y el paso a la lógica y el sistema republicanos es un gesto que incluye —aunque camufladamente— la supresión y abandono de la cosmovisión, cultura, valores y posibilidades políticas de los sujetos y el mundo indígena, tras el simulacro de la inclusión. En otras palabras, el proyecto de nación mestiza en *Juan de la Rosa* implica la “desindianización” de la nación, entendida como un programa que se propone el destierro de los sujetos indios y su cultura, a partir de las nociones de nacionalización y homogeneización cultural. Esta tachadura radical parte del supuesto ‘presente’ degradado de los indios, debido a su perversión durante el tiempo de la colonial española, que no es lo mismo que excluir “una existencia positiva de lo indígena por identificarlo con el orden colonial” (Paz Soldán, “Narradores” 42). Hábil discursivamente, a través de un réquiem evocativo y glorioso centrado en el quechua, el proyecto de nación apunta sobre todo a un lavado de manos de los planificadores y constructores de la nueva organización republicana, librándolos de toda responsabilidad de la muerte política de los indígenas (no es nuestra responsabilidad o culpa, lo es de la colonia). Intersección desde donde se alza y justifica que la nueva república pueda ya permitirse cortar las hebras de lo indígena despojándolo de su eficacia dinámica y subversiva y del poder de seguir entretejiéndose tanto en el presente como el futuro de la nación —operación discursiva estratégica y silenciosamente violenta que se asemeja de manera significativa a la que

sigue este narrador autoritario en cuanto al dialogismo. Dado el hecho colonial, los indígenas y con ellos su cultura, su cosmovisión, su religión, sus valores e incluso su idioma, han sufrido una degradación tal que, enfrentados a la nueva nación y al futuro, ya no tienen ni tendrán papel generador alguno; su destino ya ha sido jugado, juzgado y cerrado de una vez por todas.

Otro episodio particularmente revelador de estas aseveraciones es aquel en el que fray Justo, denunciando los abusos de la Corona, afirma:

Las medidas con que desde la gran Isabel hasta el pobre Carlos IV creyeron favorecerlos, han sido siempre muy perjudiciales. De las **encomiendas**, que tuvieron por objeto la conversión de los indios al cristianismo, resultó su completa esclavitud y embrutecimiento en supersticiones más groseras que el antiguo culto al sol; de los **repartimientos** con que pensaban poner a su alcance los efectos de ultramar que necesitasen, vinieron los más odiosos abusos y monopolios, la desnudez y miseria de esos infelices, esquilados por los corregidores y exterminados a millares cuando se rebelaron con **Tupac Amaru**; del **tributo** que parecía iba a aliviarles de mayores pechos y servidumbres personales, nace su tal vez incurable abyección; de las **comunidades** conservadas por la conquista, sin las antiguas costumbres que proveían a la subsistencia de todos, provino la mayor degradación de los indios llamados forasteros, la holganza de los comunarios y el empobrecimiento general del país. (120)

Con la aplicación de estas diferentes “medidas”, se muestra cómo la raza indígena, después de la Colonia, adolece de “tal vez incurable abyección”, “esclavitud y embrutecimiento”, superchería, degradación, desarticulación de sus instituciones (las comunidades o aillus) y de la lógica que las regía (división en comunarios y forasteros) y un largo etcétera, y de donde proviene —además— “el empobrecimiento general del país”. Por tanto, se puede afirmar que *Juan de la Rosa* registra y elabora simbólicamente una concepción de nación boliviana como una nación mestiza con antecedentes indígenas, claro, pero que en última instancia no integra a los indios como sujetos sociales efectivos, ni sus organizaciones, ni sus valores, ni su cultura. Esta estrategia los evoca, conmemora y hasta parece valorarlos, pero los sepulta, conjura y neutraliza definitivamente al irlos usando, cara a la nueva nación, como una herramienta eficaz más de su denuncia y sustracción del sistema colonial español, acusación que es lo que la obra privilegia desde diferentes ámbitos, entre otras cosas, para justificar y respaldar los movimientos independentistas y la justeza de sus aspiraciones.

Los indios en grandes grupos o conglomerados y los ejércitos indios que en aquella época se organizaron tampoco merecen un enfoque o aproximación mayor, hecho que hace afirmar a Enrique Anderson Imbert con acierto y agudeza: “Apenas se señala de lejos a los indios (si bien en los pasajes más sentimentales siempre se oye cantar yaravíes y huaynos” (Paz Soldán, “Narradores” 31). Una importante, curiosa y fuertemente contradictoria excepción es la alusión a los indios de la Paz en la sublevación de 1811 en la que, contraviniendo de manera impactante la percepción de lo indígena que vengo apuntando, se relata de manera comprometida y exaltada la participación de los indios y otros mestizos (se los nombra en este orden como parte de “las masas populares”) y sus caudillos contra Goyeneche y los españoles. Para subrayar lo general y participativo de las sublevaciones, dice el narrador: “Los **aillos**, las aldeas, las villas de la provincia de La Paz, se levantaban a la voz de caudillos animosos, cuyos nombres ignora la generación presente, y corrían millares de indios y de mestizos a asediar en la sagrada **Chuquiaguru** [1] a las tropas de guarnición que había dejado en ella el vencedor de Huaqui” (202). La nota al pie [1] explica:

[1] Es tal el respeto que tienen los indios a la ciudad de La Paz, que cuando van o salen de ella, se arrodillan y persignan en el Alto, para saludarla o despedirse. Si antes o entonces la asediaron, es por la desesperación a que los condujo la esclavitud y por anhelo de libertad, que, sin embargo, les han dado tan parsimoniosamente los que en esto y en todo han burlado a la gran revolución de la independencia, sin comprender los deseos manifiestos de Bolívar y del vencedor de Ayacucho. (202-3)

¿Dónde han quedado los indios embrutecidos e indiferentes de las anteriores citas, y el narrador distanciado de lo indio que en franco contraste en este caso subraya la percepción sagrada de Chuquiaguro o Chuquiago Marca y justifica el asedio de los indios a La Paz, por su “anhelo de libertad”, su fuerza y desesperación por salir de la “esclavitud”? Heterogeneidad y franca contradicción que desestabilizan y accidentan provocativamente la totalidad y coherencia del “plan especial” de la obra, pero que justifican la estrategia del narrador de no aproximarse mucho a lo indio para no crear espacios de fuga como éste. Sin embargo, a pesar de estas hendiduras contradictorias y profundamente significativas en cuanto a las tensiones que provoca la presencia de los sujetos y la cultura indígena en la constitución del mundo novelesco, *Juan de la Rosa* en

términos generales y más abarcadores, reafirma la marginalidad individual y colectiva del universo indígena post colonial, y la necesidad de establecer la “desindianización” del país en la época republicana. El plan de legitimación de la identidad cultural mestiza y de formación de la conciencia nacional se asienta sobre la base de la conciencia identitaria de lo indígena *versus* los otros estamentos de la nación.

Quizás lo expuesto respecto al quechua, a la idiosincrasia de los personajes, a la raza indígena y al programa de “desindianización” de la nación que el “plan especial” novelesco propugna (ver 2.2.6), parezca ya suficiente para corroborar mi afirmación: *Juan de la Rosa* registra y elabora simbólicamente una concepción de la nación boliviana como una nación mestiza que no integra a los indios. Sin embargo, al haber determinado intratextualmente —en el debate entre historia y literatura— la novela como el espacio capaz de portar la memoria épica de la nación, la dramatización de esta obra pasa necesariamente por lo épico, donde el conflictivo escenario de inclusiones y exclusiones se revela de manera particular.

#### 2.2.5 De la “epicidad” novelesca

En *El pez de oro*, Gamaniel Churata califica la novela *Juan de la Rosa* como “epopeya del cholo” (24) y creemos que efectivamente en esta obra se construye una visión positiva del héroe. En este sentido, epicidad se refiere a la calidad de heroico y positivo del héroe, capaz de alcanzar los valores objeto de su búsqueda, pues hay coincidencia entre héroe y mundo; en oposición a la degradación del héroe novelesco de las novelas realistas del siglo XIX francés, “héroe o individuo problemático” cuyos valores ya no son compatibles con los del mundo en el que vive.

El personaje Juan de la Rosa es épico porque está anclado inquebrantablemente a los valores republicanos y al amor a la patria, desde una perspectiva ideológica liberal, valores que, al ser transmitidos a la juventud boliviana, garantizan la fe en el esfuerzo individual y grupal en una realidad nacional que tiene orden y sentido. En efecto, la novela se constituye en una especie de saga de la formación del espíritu y la conciencia patriótica de Juan de la Rosa y tras él de todo

ciudadano cochabambino y boliviano en general. La obra concentra en el “último soldado de la guerra de la independencia” al fundador de la nación como metonimia social del mestizaje ilustrado, próximo a lo criollo y tendiente a la modernidad, base de la construcción de la imagen heroica de la independencia, en la que lo épico juega un rol articulador fundamental capaz de reformular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente. Digno representante del soldado-ciudadano “triunfante” (diría Leenhardt), el protagonista es capaz de recoger las enseñanzas impartidas por personas ejemplares como fray Justo y constituirse en el fruto maduro del ciudadano modelo: “el mestizo emblemático es casi un criollo y en gran parte se confunde con él” (Cornejo Polar, *Escribir en el aire* 141) y que la novela invita a seguir e imitar, a diferencia de lo que ocurre con el grueso trazo de aquellos pocos sujetos indios cuyas características negativas frustran por añadidura toda posible identificación del lector.

Ahora bien, desviando aparentemente por un momento mi concentración en *Juan de la Rosa* y persiguiendo encontrar una reafirmación y complemento desde otra entrada de lectura y desde otro sesgo a las nociones de epopeya, épico y efecto de epicidad, me gustaría volver por un momento al artículo de Cornejo Polar “La novela indigenista: un género contradictorio” que ha pautado en distintos aspectos nuestra aproximación a *Raza de bronce*. En la primera parte de su ensayo, Cornejo invita a repensar la **novela regional** desde la perspectiva de algunas conclusiones de Leenhardt en torno a la novela realista europea.

Entre las novelas que se suelen comprender bajo el apelativo de “regionalistas” hay, por supuesto muchas diferencias. No pretendiendo ahondar en ellas, quisiera apuntar que me parece que *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, constituye una especie de lo que podría denominarse epopeya de la modernidad latinoamericana, pues en términos lukacsianos el héroe “encarna”, de alguna manera, los valores subyacentes a la obra, o al menos es capaz de alcanzarlos a través de su búsqueda, pues no se ha dado (“no es consumida jamás”) una ruptura radical entre aquellos valores que persigue él y la sociedad (“el universo” o mundo) en que se desarrolla su vida.



La diferencia entre epopeya y novela se da, ya lo dije, justamente en el hecho de que en esta última los valores no son actualizados ni actualizables en el mundo en que vive el héroe novelesco, pues ha surgido un desajuste fundamental entre él y el mundo. Cuando Leenhardt se refiere a una “epopeya burguesa” al hablar de las novelas de Balzac, lo hace para marcar la distancia que media entre la obra de este autor y las demás manifestaciones del siglo XIX francés:

En consecuencia estamos tentados de seguir aquí a Balzac y dejar de llamar novela a *La comedia humana* [...] ya calificándola de epopeya burguesa<sup>62</sup>, significando con eso que la ruptura entre el universo y los héroes no es consumida jamás, y que los valores del uno y de los otros siguen siendo, en último análisis, compatibles. Esta segunda hipótesis nos permitiría comprender por qué las novelas de Balzac no corresponden sino parcialmente a los esquemas que hemos planteado con respecto a la novela francesa en general. (18)

Stendhal, Flaubert y también Cervantes se diferencian de Balzac en que los personajes de la *Comedia humana* son en cierta manera épicos, en el sentido de ser héroes positivos capaces de acceder a los valores que ellos y su sociedad conjuntamente persiguen.

Cornejo Polar, al contrastar las características de la novela realista europea con las de la novela regional latinoamericana, afirma:

Para mencionar sólo lo más obvio: la primacía del individuo no se produce en la novela regional, no tanto por carecer de personajes suficientemente caracterizados [...] sino, sobre todo porque los personajes, en especial los protagonistas, expanden su significación muy por encima del ámbito que les correspondería como individuos. A veces hasta alegóricos, los personajes de la novela regional no desarrollan frente al lector una aventura individual sino, más bien una historia colectiva o simbólica. Evidentemente sería difícil sostener que *Doña Bárbara*, *Huasipungo* o *El mundo es ancho y ajeno* corresponden al género de la “epopeya burguesa”. (“La novela indigenista” 60)

Como se puede ver, Cornejo Polar se equivoca en esta parte la lectura de Leenhardt al equiparar novela realista del siglo XIX y “epopeya burguesa”, y acercar ambas a la novela regional. Por el contrario, pienso que *Doña Bárbara* no es una novela típica del realismo decimonónico sino que pertenecería a lo que Leenhardt llama “epopeya burguesa”: la historia de un héroe (Santos Luzardo) portador de la llama de la “civilización-modernidad” a un mundo considerado bárbaro.

---

<sup>62</sup> Agradezco a John Beverley el hacerme notar que fue Hegel quien la definió así: la novela “esa moderna epopeya burguesa en la definición de Hegel”.

Esto es parte de la propuesta liberal que postula *Juan de la Rosa*<sup>63</sup>. Por otro lado, el hecho de que los personajes de *Doña Bárbara* sean fuertemente simbólicos los aproxima a la noción de prototipos épicos —a la manera de los “tipos” de los que habla el coronel de la Rosa (285) — y los distancia evidentemente de la “biografía personal del héroe problemático de la novela del s. XIX francés” (Leenhardt 14). En este sentido y desde el punto de vista sociológico<sup>64</sup>, la obra de Gallegos, como “epopeya burguesa” latinoamericana de la modernidad se deja entender en nuestro continente en los años en que el proyecto civilizador y de modernidad es pensado por la incipiente burguesía criolla como una misión posible y abierta a la esperanza.

De ahí la pertinencia de incluir *Juan de la Rosa* en el género de “epopeya burguesa”, siguiendo la reflexión de Leenhardt y, aunque no sin tensión contradictoria, “epopeya del cholo”, a sugerencia de Churata. Además, si como indica Cornejo Polar, “los personajes de la novela regional no desarrollan frente al lector una aventura individual sino, más bien, una historia colectiva o simbólica”, *Juan de la Rosa*, desde el pacto autobiográfico del diario personal y la memoria pública, desarrolla y entreteje ambos hilos.

Pero volvamos a la afirmación de Gamaniel Churata, ahora mínimamente contextualizada en el párrafo que la incluye en *El pez de oro*:

Las obras de Hernández, Guiraldes, Azuela, Rómulo Gallegos, Carlos Medinacelli (el gran novelista y pensador boliviano) del cimero autor de “Juan de la Rosa”, **epopeya del cholo**, adquieren trascendencia como especímenes de la literatura hispana, son frutos logrados de su trasplante, señalan la inevitable expansión del idioma hispano como resultado del descubrimiento y la conquista por españoles, de un mundo en que el orbe hispano alcanza universalidad y efectivo catolicismo. (24)

Ironía, distanciamiento y descreimiento de Churata de las posibilidades de lo mestizo en relación a la valoración y rescate efectivo de lo indio en la obra de Aguirre. Aunque la novela tenga

---

<sup>63</sup> Para una aproximación acertada e inteligente de este aspecto remitimos a la tesis de Paz Soldán (“Una articulación simbólica”), donde se estudia y establece una clara visión de que esta novela de Aguirre representa la posición ideológica del liberalismo. La lectura de la obra, desde esa perspectiva, devela una de serie rasgos que antes habían permanecido ocultos para la crítica.

<sup>64</sup> Desde el punto de vista político, esta novela adquiere significación como propuesta concreta desde el plano literario, cosa que en el plano extraliterario se manifestó en el hecho de que Gallegos asumió la presidencia de la República de Venezuela.

trascendencia al interior de una “literatura hispana”, conserva toda la raigambre del idioma del amo y por tanto es incapaz de hablar en *kuiko*, o idioma aborigen (Churata 22), y responder al llamado de la cultura originaria. Diverso es el interés y la problemática de las posibilidades de lo cholo-mestizo en la novela, donde la noción de epicidad juega un rol articulador fundamental capaz de reformular enlaces constructivos y productivos entre pasado y presente.

Retomando todas estas hebras, me parece sugerente continuar el entramado en torno a la noción de epicidad que aquí tratamos. Digamos, primero, que en *Juan de la Rosa* se explicita el grado de conciencia del narrador-autor sobre la significación social de la novela, con lo que persigue no sólo un efecto de sentido (que la juventud de Bolivia entienda el trasfondo de la lucha de la Independencia y la justicia del proyecto que la novela postula), sino un efecto político: que actúe en consecuencia. Planteando que es posible integrar lo épico-heroico de la historia (la historia nacional frente a la historia colonial) y lo épico de lo político (el proyecto utópico de nación formulado durante la Independencia y no su degradación posterior) en la narración del “último soldado” se propone una épica de renovación. Así, el discurso cultural (la historia), el discurso ideológico (el proyecto político de nación mestiza) y el discurso literario (la novela-diario-memoria) comparten una característica común: el hecho de ser narraciones épico-heroicas, en el sentido de que sus héroes —y por tanto el proyecto de nación que los mismos propugnan— pueden alcanzar los valores que la sociedad en su conjunto busca. De ahí que, en torno a la noción de epicidad, esta novela hace posible juntar historia, política y ficción. En otras palabras: *Juan de la Rosa* es un intento consciente de mitificar o subrayar el carácter épico heroico de la lucha por la Independencia y su proyecto de nación, entendiendo por mitificación o epicidad “la elaboración literaria de sucesos históricos con el objeto de sacralizar su memoria para las generaciones posteriores, exaltándose así el compromiso moral que les cabe en la continuación y mantenimiento de un orden social recién fundado” (Vidal, *Literatura hispanoamericana e ideología liberal* 238)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Las palabras de Vidal aluden al poema de Olmedo “La victoria de Junín, Canto a Bolívar”. Casual y coincidentemente, hay una alusión a Olmedo en la obra de Aguirre).

A partir de la idea de que la historia de la independencia es épica, casi por necesidad, se podría deducir que la narración novelesca de esa historia también adquiere ese carácter por la alabanza del movimiento social que narra. Pero, si *Juan de la Rosa* se escribe, entre otras cosas, para criticar la degradación institucional que ha sufrido el proyecto de nación propugnado durante la independencia, ¿por qué dicho proyecto —el puente ideológico entre historia y novela— es postulado también como épico? Pienso que la cosmovisión narrativa permite afirmar que el proyecto de nación boliviana tal como se lo peleó en la Independencia debe ser recuperado en el futuro, por tanto la nación boliviana es una utopía a ser realizada: a dicha realización convoca la obra. De ahí, lo épico del proyecto nacional en su conjunto y el fuerte efecto de epicidad que la obra en su conjunto logra dar.

Ahora bien, si como hemos visto, la obra no sólo se plantea sino que explicita su intención de constituirse en memoria y ésta apuntaría a dotar a la nación de una imagen de pasado que la cohesione y le dé derroteros para el futuro y resulta que los indios no han tenido participación efectiva en la construcción de ese pasado heroico de la nueva nación —de acuerdo a la lectura que de la ‘realidad’ hace la novela—, no se puede decir que la novela integre al indio en ese pasado. Criollos y mestizos han construido ese pasado heroico a través de sus luchas, su confrontación y su rebelión contra la colonia y, en esa lucha, al mismo tiempo, han constituido la unidad nacional de criollos y mestizos. Las rebeliones de los indios, por el contrario, han sido primero “locamente concebidas” y, segundo, han promovido la disyunción de la posible nacionalidad estableciendo la “guerra de las razas”. De tal suerte que si después de conseguida la libertad de la patria, se da la libertad a los indios, ésta les viene dada como por añadidura por obra y gracia de la labor de criollos y mestizos. Por tanto, los indios quedan al margen de la configuración de la nación a nivel histórico, porque no forman propiamente parte de la constitución del pasado heroico de la patria; sino de un pasado heroico indígena aislado, distante e inmovible que ha perdido ya su posibilidad de vigencia y actualización durante los movimientos independentistas y en la actualidad del narrador y la postulación del proyecto de nación. Además, los indios quedan al margen a nivel

político, puesto que no se constituyen como efectivos sujetos políticos (Laclau, “Feudalismo y capitalismo” 63), esto es, no se configuran como sujetos actores de la transformación que conduce de la situación colonial a la constitución de la nación boliviana. Y al haberse castrado su posibilidad de constituirse en ciudadanos, personajes activos de la nueva nación, se los extradita, del espacio de la apelación a que convoca permanentemente el narrador: “juventud boliviana”.

## 2.2.6 Operaciones discursivas y estrategias narrativas

*Juan de la Rosa*, como varias de las novelas románticas del siglo XIX, se presenta como una narración en la que la biografía personal del personaje central y la biografía de la nación se corresponden perfectamente. Más allá de esta característica, quisiera celebrar la lucidez y conciencia de Aguirre en la elección de las diferentes operaciones textuales y estrategias narrativas que se muestran transparentemente conscientes de sus metas y propósitos. Entre ellas, remarco tres: la explicitación de la intencionalidad del narrador, la puesta en tensión al interior del texto de la relación literatura/historia y los diferentes niveles de diálogo que la novela parece establecer.

A través de la explicitación de la intencionalidad del narrador, el plan novelesco queda manifiesto. Se trata de dejar a la juventud una obra que busca esclarecer la verdad histórica, pero que obedece a “un plan especial muy distinto de las áridas y ciertamente más útiles investigaciones de la severa historia” (268). Bajo ese “plan”, la novela consigue una importante y radical transmutación, puesto que se constituye en el espacio discursivo donde la tarea de describir los documentos históricos se adjudica a “la severa historia”, y a la literatura, la de superponer a esos documentos una interpretación ética, política, ideológica, didáctica y fundamentalmente histórica, que estará dirigida por un particular y específico proyecto de nación. De esta suerte, Aguirre logra acondicionar la noción de texto literario o novela a partir de una tensión contradictoria entre motivación ético-política y experimentación estética.

En otras palabras, la obra explicita el paso de la historia como documento (descripción que se pretende distanciada, objetiva y meramente documental) a lo que podríamos llamar la historia

como ideología o manifestación cultural (la literatura con ese “plan especial” que se guarda el derecho al juicio y a la valoración de los acontecimientos y que establece un vínculo fuertemente emotivo con el pasado). La novela de Aguirre traería a la historiografía una capacidad notable que impulsaría un conocimiento más profundo de la historia y un modelo discursivo más interactivo entre narrador (sujeto narrativo) y los hechos acaecidos. A mi ver, éste es un desafiante intercambio entre dimensiones documentales y retóricas del lenguaje.

*Juan de la Rosa* discute la relación entre la historia y la literatura a la manera de Hayden White, en diálogo con Nietzsche, al establecer que: “La verdad del significado no es lo mismo que la verdad del hecho. Se puede imaginar, como dice Nietzsche, un relato perfectamente verdadero de una serie de acontecimientos pasados que, sin embargo, no contengan ni un solo hecho específicamente histórico” (48). Empero en el caso de la novela que nos ocupa, se trata de considerar en el texto los hechos “específicamente históricos” y reconstruidos a través de la mirada subjetivada o emotiva del narrador, no en sentido sensiblero, sino como la reconstrucción de una época con la cual los bolivianos, los “connacionales” o compatriotas se puedan identificar. Por tanto, una construcción que revele aspectos esenciales de una identidad cultural. Así, la literatura se erige como la posibilidad de conocimiento real del pasado a través de la imaginación, es decir como “historia posible”.

Desde este “plan” que formula explícitamente y pone en práctica *Juan de la Rosa* y apropiándome de las reflexiones de White en torno a la historia como narración, se puede ver la riqueza y coherencia de la propuesta del autor boliviano. Deslizando el postulado de la “historia como artefacto literario” (46) a la literatura como artefacto histórico, cito a continuación a White para mostrar la nueva articulación de lo literario propuesto por la novela: “cualquier representación histórica de la realidad debe... tratar de explicar los acontecimientos históricos representándolos como si tuvieran la forma y sustancia de un proceso narrativo”. Dice White que los hechos históricos son inventados sobre la base de documentación, investigación, etc., y, añade, “no vienen ‘dados’ ni vienen tampoco como ‘datos’ ya almacenados como ‘hechos’ en el registro documental”.

En este sentido, el conocimiento de la historia es “conocimiento de segundo orden”, basado en reconstrucciones hipotéticas de los hechos, los cuales requieren un tratamiento a través de procesos imaginativos ligados al proceso de la narración de los mismos, lo cual no impide por cierto su apoyo en material histórico documental. Escuchemos al coronel: “Una vez por todas advertiré aquí que tengo sobre la mesa los documentos que cito y que me sirven para refrescar mis recuerdos” (178).

La novela de Aguirre tiene que ser considerada también como novedosa, tanto dentro de la concepción de la literatura (que puede informar como discurso, mejor que el discurso de la historia), como de la historia (recuérdese que en el tiempo en que escribe Aguirre la historia era considerada “maestra de la vida”), y de ésta al interior de aquella y, finalmente, de la concepción misma de novela histórica. Éste podría constituir un espacio controversial respecto a la constante afirmación de la labor prominentemente histórica de Aguirre (Ver argumentación de Paredes). Pero, al interior de la novela, este hacer es indiscutible.

De ahí que se pueda afirmar que Aguirre eleva la escritura de la historia a la calidad de obra de arte a través de la ficcionalización literaria, por tanto, no es la reconstrucción más o menos afortunada de la realidad o de la historia lo que se pone de relieve, sino la capacidad de ofrecer una visión particular de ella al inventar nuevos sentidos, trascendiendo el realismo ramplón de la realidad objetiva, para ofrecer, lo que quizás —no del todo arbitrariamente se podría llamar— una realidad expresiva, verosímil en sí misma, tratando de encontrar la dimensión más profunda de un acontecer histórico atravesado, en este caso, por una marcada heterogeneidad cultural, establecida en situación colonial y que busca ser percibida y transmitida de una peculiar manera.

Otra estrategia narrativa importante en la novela la constituyen los diferentes niveles y tipos de diálogo que se establecen al interior de la obra. Éstos se abren con la apelación manifiesta al lector: la “juventud boliviana”, como vanguardia dinámica y activa del proceso, el progreso y la consecución, en el futuro, de la nación deseada y concordante con el proyecto original y auténtico que le fuera trazado por los libertadores. El narrador instaura un diálogo permanente con ésta a

lo largo de la obra, provocando a través de este recurso clásico del romanticismo, una especial proximidad, comunidad y familiaridad entre el narrador, los hechos narrados y el lector. Y, como de paso, entre la actualidad de este último y el pasado heroico nacional de las luchas de la independencia. Además, en ese plano de la lectura, la novela establece un principio básico: un llamado y apelación directa y permanente al lector pidiéndole una actitud alerta respecto de aquello que se le está transmitiendo, pues se marca como fundamental para ‘nuestra nación’, y que tiende a mover al lector —en el orden político, a la acción—, a la intervención activa en el reencauce de los rumbos de la nación. Sigue a estas afirmaciones, en concordancia con la hebra que aquí nos motiva, la interrogante: ¿integra el indio esa comunidad colectiva a que la novela se dirige directamente?

Gracias a la particular estructuración novelesca, se crea otro diálogo central a nivel de dos tiempos. Éste, desde la perspectiva del narrador, establece la relación entre la infancia: Juanito (1810-1812) y la madurez: Juan de la Rosa (1848-1884). Estos dos tiempos permiten el encuentro de esos dos momentos y posibilitan, por tanto, la confrontación de la postulación del proyecto patriótico de la Independencia y la puesta en práctica republicana, que es percibida como una traición y un incumplimiento de la lucha y las ideas del proyecto original. Empero, como ya se vio, pese a que el tiempo de la narración, es decir aquel en que vive Juan de la Rosa adulto, es visto negativamente por el narrador, prevalece al final una visión épica en la novela en su conjunto.

La red intertextual de la novela es particularmente tupida, en cuanto entreteje diversas obras que tienen que ver con las lecturas de Juanito (Cervantes, Moreto); con las frases en latín del licenciado Burgulla que remiten a obras clásicas; con composiciones musicales y poéticas de la cultura quechua que se evocan; y con aquella que, a nivel del narrador, se establece a partir del diálogo con otras versiones de los hechos, con otros historiadores (entre los más importantes el historiador español Mariano Torrente Ballester, generalmente en oposición polémica, y el boliviano



Eufonio Viscarra, en concordancia, apoyo y sustento argumental<sup>66</sup>), que serviría al narrador para ampliar, contrastar, aclarar, cotejar, profundizar y/o modificar la propia versión de los hechos que va transmitiendo al lector. Finalmente, se podría señalar también en este plano el diálogo que se establece entre la versión novelesca y las notas a pie de página y/o del editor.

Empero, este amplio dialogismo que, a nivel de superficie textual, rige toda la novela termina gobernado por un narrador hegemónico y autoritario, dueño absoluto y único de la perspectiva narrativa: conocedor de la verdad, de los valores y la ideología y, por tanto, el único capaz de postular el verdadero, justo y posible proyecto de nación que el lector —la juventud boliviana— debe moralmente seguir, para reencauzar el orden social y el porvenir de la nación. De suerte que la novela promueve consistentemente la experiencia dialógica en el lector, reconociendo su eficiencia y eficacia como estrategia discursiva de apertura y democratización del discurso del narrador; empero, la trabaja con astucia para hacer más efectivo su hacer escritural, en verdad y en última instancia, autoritario y monologante.

Obviamente, los diferentes diálogos a que nos hemos referido son parte de una obra literaria que se constituye como el metatexto que los viabiliza y que, a su vez, se organiza de una especial y particular manera: escrita en forma de diario personal, deviene o se va constituyendo —en el entrecruce con los hechos históricos y desde la concepción de la literatura como portadora de la memoria colectiva nacional— como memoria política pública. Pero, como tal, pone énfasis en “cómo se proyecta una realidad en la conciencia y las vivencias de los narradores, más cercanos o más lejanos de los sucesos narrados. El narrador no es un reproductor impersonal, su modo de narrar, valorar y componer los sucesos forma parte de la ‘imagen del mundo’ igual que lo narrado, que los sucesos mismos”, recurso que Svatoñ (9) llama subjetivación de la narración y que me sirve para puntualizar cómo opera la valorización de la vivencia y apreciación personal o individual en la

---

<sup>66</sup> Remitimos, para un estudio cuidadoso sobre la presencia de los dos primeros en la novela y, también, de la intertextualidad literaria antes mencionada, al trabajo de Paredes (16-58). Las obras de los dos historiadores primero mencionados titulan *Apuntes para la historia de Cochabamba*, la de Viscarra, e *Historia de la revolución hispanoamericana*, la de Torrente. En el espacio histórico, la novela reivindica algunas figuras que son consideradas en otras obras históricas como traidoras a la causa patriótica, tal el caso de Francisco de Rivera (siguiendo Aguirre en esto las pautas de Viscarra). De ahí devienen también las críticas a otras versiones históricas contrarias a las postuladas por el narrador.

construcción y constitución del texto novelesco como memoria colectiva pública. La conformación de *Juan de la Rosa* como memoria, por tanto, hace del relato una interpretación o una lectura de valores del pasado<sup>67</sup>, viabilizando y autorizando discursivamente el “registro afectivo de los hechos”, que es siempre el más difícil de verbalizar (Moreiras, *Tercer espacio* 14).

Quisiera apuntar también otro rasgo en la economía discursiva de esta novela y que tiene que ver con las particulares negociaciones que establece en torno a la representación, como mimesis, como parodia (farsa que ridiculiza) y sobretodo como simulacro (práctica fingida cuyo efecto es el camuflaje) al que me he ido refiriendo de manera dispersa, porque tiene que ver con la estrategia en relación al indio. En el primer caso, el discurso novelesco busca despertar en el lector el efecto mimético de estar reproduciendo, por ejemplo, diferentes manifestaciones de la Junta Tuitiva, cuando en verdad está creando desde la ficción las proclamas que esa institución emitiera, ajustándolas y actualizándolas al “plan novelesco”. Los efectos que se consigue con esta práctica son la impresión de una proximidad y ajuste estricto con esa importante institución patriótica y con la ‘verdad histórica’.

Por otro lado, la obra hace farsa o monería (*mokery*) a través del uso de formas de tratamiento rimbombantes para aludir a los enemigos españoles y, también, a la recurrencia de adjetivos calificativos superlativos y altisonantes para nombrar por ejemplo a Goyeneche, “El gran Pacificador del Alto Perú, Conde de Huaqui” o “el cristianísimo Conde de Huaqui”, consiguiendo —cara al lector— un efecto burlesco y paródico, y un giro en la significación directa y referencial de las palabras.

Finalmente, el simulacro (*mimicry*), que Bhabha (85) identifica con el deseo colonial de reformar, reorganizar al otro como el sujeto de una diferencia que es **casi** lo mismo, pero no del todo (una lógica del casi igual pero nunca igual se podría decir); en el caso de *Juan de la Rosa*,

---

<sup>67</sup> Es decir, el diario a nivel de estructura textual viabiliza el paso de “la grave historia” (historia como documento que enfoca los hechos o acontecimientos ‘objetivos’: “la verdad de los hechos”), a la memoria de la historia (versión subjetivada de los hechos como parte de la cosmovisión novelesca literaria: “la verdad del significado” (los espacios entre comillas remiten a la terminología de Aguirre en los primeros casos y a la de White en el último).

manteniendo el mismo deseo, vira el énfasis al develamiento de ciertos espacios que la obra quiere ocultar, como la ya nombrada desterritorialización de los indios del quechua que el narrador mismo va resaltando por sus máximas capacidades como idioma; o, la remisión del pasado épico indígena a pieza de museo por su incapacidad de actualización; o, la propuesta de “desindianización” de la nación. Pero aun más sorprendentemente, la obra logra la legitimación y validación de la recurrencia a la estrategia del simulacro, que tiene como efecto el camuflaje, como mimesis de una praxis en extremo cara a la persecución del anhelo mayor de los coterráneos patriotas y sus anhelos de liberación del orden colonial español. Dice fray Justo a Juanito: “Esos vivos que oyes a Fernando VII están diciendo a los oídos de la mayor parte de los hombres del cabildo: ¡abajo el rey! ¡arriba el pueblo!” (41).

Se soslaya entonces el principio ético fundamental que desde el discurso se construye como base imprescindible del patriotismo. Por ejemplo, la abuela Chepa da una lección a los muchachos Juanito, Luicito Cross y Dionisio y —también— a Alejo, apoyada en la información que recibe de los asaltos de grupos patriotas a algunas casas de “chapetones o criollos pro realistas”: “Los patriotas no pueden ser ladrones, hijos míos. Si los **guampos** de ahora ahorcan a esos que van a romper las puertas de las casas de los criollos, yo seré la primera en alegrarme. Los patriotas deben ir a pelear con los soldados... yo les mostraré el camino. ¡Ya no hay hombres!” (297-98). Una invitación más, en función de estas estrategias, al crédito permanente que se otorga a los diferentes gestos que persiguen la liberación del poder colonial y al descrédito de lo indígena.

### 2.2.7 Entre la recreación y el contrapunto: el *Diario* de Santos Vargas<sup>68</sup>

La tesis de Raúl Paredes sobre *Juan de la Rosa* se dedica a establecer “metódica y documentalmente” las relaciones de intertextualidad entre esta novela y otras obras de la literatura, la historia y sobre

---

<sup>68</sup> Vargas consigna en el frontispicio de la versión preparada para su publicación: “Diario Histórico de los sucesos ocurridos en las Provincias de Sicasica y Ayopaya durante la Guerra de la Independencia Americana, desde el año 1814 hasta el año 1825. Escrito por un comandante del partido de Mohosa, ciudadano José Santos Vargas” (Mendoza xlvii). En páginas posteriores, su autor declara: “Yo abracé el partido de la libertad de mi patria de todo corazón y de muy buena voluntad, no por interés ni menos por ambicionar algún otro destino”.

todo el *Diario* de Santos Vargas<sup>69</sup>. Ahora, seguiré aquellas hebras de ese *Diario* que, en torno al indio Aguirre no recoge ni entreteje o toma y entrelaza con muy diversas hebras, persiguiendo seguir a través de ellas, la reconversión de lo indio, lo popular y lo nacional bajo el efecto de la reappropriación y del “plan especial” que la novela traza y sigue en la concreción de su escritura.

Ejemplo paradigmático —me parece— el de la individuación de algunos sujetos indios, pues Vargas entrecruza en su narración relatos legendarios<sup>70</sup> a los acontecimientos estrictamente acaecidos. Uno de ellos es del guerrillero capitán de indios Miguel Mamani, famoso por la increíble virtud de escabullirse en las formas más ingeniosas y en las situaciones más extraordinarias, cada vez que es hecho prisionero por los enemigos realistas. Cuando Vargas comenta la última prisión y fusilamiento de este guerrillero, salta a la vista una de las concepciones típicas de la cosmovisión y los relatos orales andinos: la capacidad y el poder de las personas de convertirse, de “empielarse”<sup>71</sup>, en diversos animales o cosas. Cuenta Vargas que, en la que sería la última ocasión, los soldados españoles habiéndolo tomado prisionero muy borracho y “vivando a la Patria y hablando incendios contra el rey y sus jefes”, “echando mil ajos tratándolos y amenazándolos a los soldados”, siendo ya famosísimo por su inaudita capacidad de escabullirse, deciden fusilarlo en ese mismo instante, a lo que el narrador acota “antes que se vuelva perro, caballo o piedra, que así había escapado varias veces”. Vargas recupera también a oficiales españoles como Pedro Antonio Asúa, historia que se cierra a la manera de enseñanza ejemplarizadora a lo Arzans: “Así castigó el cielo la soberbia del León de Santa Cruz”. Interesa resaltar que, en todos los casos, José Santos incluye este material en el curso del relato de su

---

<sup>69</sup> Esta obra, a diferencia de otras del tupido entramado intertextual de *Juan de la Rosa*, no es mencionada nunca, por lo que la aproximación de Paredes se habría iniciado a partir de la intención de complementar el panorama histórico que da la novela o “trama de las acciones épicas”; pero, en el curso de su investigación, confirma que el diálogo intertextual se da en la trama ficcional o “el enigma de Juanito” (las comillas remiten a las denominaciones que otorga Navia a estos dos espacios, 18). “El paralelismo entre Juanito, personaje de la novela y José Santos Vargas, autor del *Diario*, es admirable” afirma Paredes (59 y 64) quien comprueba documentalmente que Aguirre leyó a Vargas. Paredes informa además que hay dos versiones del *Diario*: una, el original llevado adelante durante el proceso de los acontecimientos y otra, la que Vargas prepara para ser publicada y que termina enviando al presidente Belzu (1853) para tal fin y que incluye aun la carta que hace de presentación, igual que aquella que abre *Juan de la Rosa*.

<sup>70</sup> “A los cuales debe atribuirse un valor muy alto, precisamente por ser legendarios, como expresión del espíritu popular: creencias, ansiedades, esperanzas” (Mendoza xxxiv).

<sup>71</sup> El término es del escritor Piñeiro. Ver más adelante el tratamiento de este tema en relación a la novela *Cuando Sara Chura despierte* y a la obra de Guamán Poma de Ayala.

*Diario* sin considerarlo como algo distanciado, separado o dislocado de los demás hechos contados, pues constituye parte de su visión ‘real’ del mundo. Esto muestra que la recreación que hace Aguirre de la vida y obras de Vargas a través del personaje de ficción Juan de la Rosa, siguiendo el “plan especial” que orienta la novela, omite esos sesgos populares próximos a la cultura indígena.

La segunda hebra que me interesa recoger es el modo en que aparecen representados los indios en el *Diario*. Recordemos que en *Juan de la Rosa*, por ejemplo, Ventura anuncia a Juanito que pasarán la noche en casa de un indio, pero luego rehúsa cualquier mención a esa casa y sujeto. Resulta de franco contraste cómo encara Vargas el encuentro de uno de los revolucionarios (don Ambrosio Muñoz) con un indio “(Feliciano Mejía se llamaba)” y la manera en que se presentan en primer plano las reacciones de conmiseración del indio Mejía:

[...] (la mula) me ha dado un golpe maltratándome gravemente la espalda [...].  
Se lastima mucho el indio, dícele:  
¿Y cuándo te sucedió esto?  
Ayer, y en el campo he dormido así desnudo y mi bestia se ha corrido.  
Le hace el indio más cariño compadeciéndose de tal trabajo e impieza a examinarle el indio de las cosas del día preguntándole de cómo sabía del comandante Chinchilla y si es cierto tiene intención de entrar al pueblo ya con tropa: [...]  
A esto dice que el indio dio un vehemente suspiro y le dice a Muñoz:  
¿Cómo hemos de pillar a un semejante nuestro, cómo hemos de perseguir ni entregar a unos hombres que por no perder la vida buscan asilo? Yo no tuviera entrañas para semejante hecho [...]  
A esto replicó Muñoz medio comiendo lo que le convidó el indio (que no podía mascar). [...]. Luego mudó de colores el indio y sorprendido dice:  
—No hay tal. Yo siempre pronostiqué estas voces que habían de correr cuando fueron a buscar los cuerpos que los soldados del rey dijeron que están muertos, que sacando los enterrasen, que ni aún a eso fui yo, ¿no es así hija? la llama a su mujer, sale la india muy afanada y sorprendida, dice: -¿Qué ha habido, qué sindicación nos han hecho ya?  
Empieza a llorar. Entonces lo calla a la mujer Muñoz, empieza a comunicar todo como ha sido. Ya reparando el indio que era de sentimientos verdaderamente cristiano y a ser adicto a la causa de la Patria. (264-67)

He citado largamente, para mostrar cómo en el diálogo el indio toma posiciones, juzga, pronostica, se compadece, sorprende, duele, etcétera. Estas actitudes lo distancian notablemente de la “indiferencia”, pasividad y “embrutecimiento” de los personajes indios de la novela de Aguirre. A continuación de la escena citada, se cuenta que el guerrillero Muñoz convence al indio

de acompañarlo al lugar donde están sus compañeros, a lo que el narrador añade: “La mujer cocina muy pronto” y los dos hombres parten provistos de lo necesario para comer, abastecido por la pareja de indios; el diálogo da a la mujer del indio un rol también activo y receptor [269]. Este escenario pone en contradicción y violento contraste la dadivosidad y lealtad indígena de esta escena y la avaricia, mezquindad y espíritu de engaño de los indios de *Raza de bronce*, que por supuesto me interesa también resaltar.

Por otro lado, hay en el *Diario* muchísimos espacios donde los indios son presentados en grupo o en multitud y, en varias de estas ocasiones, el narrador se acerca a la escena e identifica a los actores indios (o por sus nombres o por el papel individualizado o colectivo que juegan en las diferentes historias, o por ambos):

Lanza mandó órdenes a toda la indiada que hostilicen esa noche y él se puso en retaguardia del enemigo, así fue que la indiada toda la noche hostilizó y les incomodó bastante, esto es a tenerlos formados con las armas en la mano, de cuando en cuando dando sus descargas al viento, hasta el extremo de botar los indios yeguas chúcaras amarrando a las colas cueros secos de vaca a que espanten su caballada y hagan siquiera una disparada, que un capitán de indios del lugar, Luciano Mamani, fue de esta invención que causó buen efecto: se dispersaron 11 caballos y siete mulas las que se apropiaron los indios. (338)

Una mayor e intencionada aproximación del narrador a los indígenas, que no trata de idealizarlos ni a ellos ni a sus acciones, pues en otro pasaje se subraya la inmisericordia gratuita de otros indios (particularmente un tal Francisco Toledo) con un hombre, un soldado y un niño (118). Se cuenta también —con una pizca de humor y recelo— la historia de traición del indio Pedro Choque a Vargas. Aquel, torturado quizás por los españoles, delata el lugar donde el guerrillero oculta armas del ejército patriota, dato que ha obtenido a través de informaciones infidentes de su amante Asencia, cocinera del tambor mayor. A pesar de su delación, un teniente español ordena el fusilamiento de Choque. Vargas comenta el hecho así: “Vea el prudente lector que un oficial de compañía, un mero teniente tenía la grande facultad de fusilar sin causa ni formar proceso, fusilaban nomás sin orden del rey ¿serían unos insubordinados e ineptos aquellos subalternos?” (271-72). La sugerente pregunta espetada directamente al lector y la argumentación en torno a la

no facultad de los subalternos de matar “nomás” a los indios, nos trae a la memoria el *wanca* anónimo, “La tragedia del fin de Atahualpa”<sup>72</sup>, en el que se cuestiona la conducta de Pizarro, quien se atreve a dar muerte a Atahualpa sin que corresponda a su jerarquía y sin esperar la orden del rey de España, subvirtiendo así la históricamente incontrovertible derrota del incario. Se juega, en ambos espacios, una permanencia de concepciones mucho más rigurosas en relación al respeto a las jerarquías y a las consultas imprescindibles que los subalternos debían al Inca o en su defecto al rey para no ser considerados “insubordinados o ineptos”.

Por otro lado, en el relato y consideración de los hechos que presencia Santos Vargas —o que le son contados por alguna otra persona—, siempre alude diferenciada y separadamente a la “División” y a “la indiada”, término que debió ser despectivo desde esos tiempos y cuyo uso podría ir contra la estrategia de aparente inclusión que la novela de Aguirre practica:

De la indiada no hubo la menor novedad, un herido no salió, más antes de la División salieron dos granaderos heridos, al fin murió uno, no hubo más novedad. A las 8 de la mañana se reúnen toda la oficialidad así de la División como de los indios (más de 80 oficiales) en la casa del señor párroco. (204-5)

O, en relación a la votación para la elección del comandante en jefe que los encabezará después de la dimisión de Fajardo, escuchamos hablar a José Buenaventura Zárate de la siguiente manera:

Señores: ¿Estarán ustedes sujetos al jefe que ustedes mismos van a nombrar, obedecerán ciegamente a sus órdenes y cuanto determine?  
Por repetidas veces haciéndoles entender en su propio idioma a los caciques, alcaldes y demás oficiales de la indiada que todos éstos estaban allí, todos dijeron que respetarán y obedecerán en todo todo<sup>73</sup> lo que le ordenare el tal jefe. Exigió Zárate juramento a todos los que se hallaban en la junta: gustosos juraron. [...] Cada uno haga su votación en secreto y por escrito. Los indios que no saben, dicten uno por uno secretamente con el que cada uno guste. (206)

Así incluye Vargas —y por lo visto también los jefes patriotas— a las milicias indígenas y a los indios al resto del ejército guerrillero. Y si, en algunos espacios del *Diario* pareciera que las guerrillas altoperuanas pelearon sólo por ambición, sed de aventura y botín, como concluye

---

<sup>72</sup> Según Arzáns, esta obra se representaba en Potosí en 1555, existen varias versiones de la misma, remitimos a la versión de Chayanta (1871) recogida y traducida del quechua al castellano por Jesús Lara.

<sup>73</sup> La repetición “todo todo” se reitera en muchos otros lugares del texto, buscando expresar un abarcamiento total, y se replica en algunas otras palabras como estrategia de reafirmación.

Arnade<sup>74</sup>: “Las guerrillas luchaban aún por la patria ambigua, por libertad, por aventura, y por sus propias pequeñas ambiciones” (11); Vargas refiere una curiosa y sugerente puesta en escena del punto de vista de los indios —de una fracción de ellos— en relación a la resbalosa y abstracta palabra ‘patria’; lo hace al comentar la valentía de unos indios “realistas”, veamos. Habiendo recibido Lira un parte donde se le avisa de la presencia de un destacamento realista, ordena que “el capitán don Pascual García se encamine con una mitad de 30 hombres armados y 40 indios con su capitán don Mateo Quispe” (117). Sorprenden éstos a 11 indios “al tiempo de que habían estado enseñándose cómo pasar la voz, otros hablando mil incendios contra la Patria como haciendo una idea zumbática, otros pasando lista como en los cuarteles expresando los nombres de los generales de la Patria, respondiendo ellos mismos por enfermos, por derrotados, por desertores” (118), “tomados los 11, son muertos a palos, pedrazos y lanzazos” y apunta el narrador:

Algunos con tanto heroísmo dice que morían que era por demás; algunos decían que por su rey y señor morían y no por alzados ni por la Patria, que no saben qué es tal Patria, ni qué sujeto es, ni qué figura tiene la Patria, ni nadie conoce ni sabe si es hombre o mujer, lo que el rey es conocido, su gobierno bien entablado, sus leyes respetadas puntualmente. Así perecieron los 11. (118)

La escena transmite la capacidad de juego, burla, recreación y teatralización del grupo indígena que parodia y caricaturiza algunas de los actos que podrían darse en el ejército patriota.

Por otro lado, se pueden encontrar en la obra episodios en los que diferentes sujetos expresan su desconfianza y dudas respecto a la lealtad de la “indiada”; empero esos resquemores son extensibles a otros patriotas y otros cabecillas de uno y otro ejército. En todo caso, los indios - individualmente o en grupo- son presentados a través de sus acciones y parlamentos como capaces de expresar emociones, distinguir entre lo favorable y desfavorable de determinadas situaciones, tomar partido a favor o en contra de una u otra postura, debatir estrategias y decidir

---

<sup>74</sup> Este historiador americano, cuyo libro causó polémica entre los historiadores bolivianos (Salamanca), usó el *Diario* como fuente básica en la parte dedicada a las republiquetas (47-72) concentrándose, por ende, en la de Ayopaya. A partir de la obra de Vargas, Arnade considera, entre otras cosas, que desde la perspectiva de los patriotas, no se consideró de manera fundamental en sus propósitos y proyectos, la liberación de los indios y subraya, por otro lado, el papel incierto que jugaron éstos en la Independencia: “Los indios eran una vasta reserva humana que no podía ser ignorada. Representaban una masa amorfa para ser usada libremente por los leales y los patriotas. Ni la generación de 1809 ni los líderes guerrilleros pensaron emanciparlos” (10). Pienso que, aunque toda su reflexión se centra en los guerrilleros patriotas, su concepción de pasividad e inoperancia en relación a los indios manifiesta más coincidencias con las perspectivas de *Juan de la Rosa* que con las del *Diario*.



aquello que más les conviene, como cualquier otro sujeto individual o colectivo en el marco de subalternidad que supone su situación de colonizados y, por ella, su situación de sometimiento a lo blanco hegemónico tanto en los ejércitos españoles como en los patriotas. Veamos un otro lugar que me resulta particularmente sugestivo. Habiendo sido puestos unos indios de Sicasica entre la cruz y la espada por el jefe español Espartero, quien les había quitado su ganado para que fueran tras el jefe guerrillero patriota Chinchilla y sus compañeros, ofreciéndoles a cambio dinero, medallas y la devolución de su ganado, así discurre —según traspone en estilo directo Vargas— la propia reflexión crítica de uno de los indios frente a sus compañeros:

Entraremos desechando cualquier peligro, bien. Encontraremos los cuerpos, no les cortaremos las cabezas porque diremos a Espartero que están comidos de los animales y muy corruptos, bien. Y esta entrada que hemos de hacer ¿no han de saber los compatriotas que quedan y qué será después para nosotros? Si encontramos vivos los sacaremos, los llevaremos a presentarlos o entregarlos al comandante Espartero, bien: nos regresamos con nuestros ganados, con nuestras medallas y demás títulos que nos ofrecen ¿y dónde viviremos? ¿Acaso no quedan patriotas que nos persigan hasta arruinarnos enteramente con nuestras vidas e intereses? Y el rey sus medallas y demás títulos que nos ofrecen ¿nos harán resucitar? ¿Olvidarán acaso los patriotas que todos se quedan [...] Yo no me comprometo a semejante hecho tan criminal. [...] Yo me retiro en este acto. Uno de nosotros mismos avisará a algún jefe de la Patria. Si Dios quiere me devolverán el ganado que me llevarán y si no perderé sin ser criminal, por la Patria, pero no quiero mancharme con la sangre de mis semejantes. (262)

La disquisición parece provenir de un indio afín a la causa patriótica o por lo menos que muestra su miedo respecto a las represalias que los patriotas pudieran tomar si obedecieran a los españoles. En general, se puede afirmar que la percepción de toda esta compleja red de interacciones con el mundo indio es posible porque Santos Vargas establece múltiples aproximaciones a hechos y acciones que atañen a esos sujetos y sus acciones, y los pone en primer plano en la mira. La novela, en cambio, elude permanentemente a los indios.

Asimismo, a contrapelo de la “desindianización” que guía el proyecto de *Juan de la Rosa*, el *Diario* permite entrever que la política de los ejércitos libertarios guerrilleros e incluso de los movimientos patrióticos en general, en su postulación de una nación republicana distanciada del poder colonial no formulaban una desindianización de la nación, a pesar de que la población india mantenía rasgos de una identidad cultural fuertemente distinta y ajena a la identidad cultural

homogeneizadora mestiza que propugna, por ejemplo, el discurso hegemónico y criollizante de la novela. Esta divergencia entre *Diario* y novela permite ver que Aguirre no recoge de la realidad social del momento un programa político pre-existente de supresión de lo indígena; sino que es el “plan especial” que rige su novela el que lo impone y es en el espacio de la ficción y no en el político propiamente que se propone la “desindianización” de la nación.

Por otro lado, volviendo a Vargas, desde el ángulo indígena, en algunos de los resquicios que funda la escritura del guerrillero, se puede ver que —a pesar de las alianzas circunstanciales con uno u otro bando— los sujetos y la cultura india resistían de diversos modos su absorción en una u otra corriente, buscando más bien mantener una existencia diferenciada. Vale la pena remarcar que en la obra de Vargas se supedita al relato de las acciones del ejército guerrillero, a los movimientos, confrontaciones, acuerdos, lealtades y deslealtades de los líderes y demás integrantes de la republiqueta de Ayopaya<sup>75</sup>, por tanto, está subordinada a la lógica de la lucha militar y a la observación y registro de las acciones más inmediatas y no, por lo menos en primera instancia, al proyecto ideológico-político que subyace tras esos movimientos. La relación con los indios se mantiene también al interior de una lógica militar estratégica que considera el hecho de que los indios participan activamente tanto en el bando patriota como en el realista, dependiendo de las ventajas y favores que ambos bandos pueden ofrecerles, de acuerdo a las necesidades e intereses de los propios indios, que —por consiguiente— sí se muestran capaces de sopesar sus propios afanes y necesidades en su relación con ambos bandos. En Aguirre, en cambio, el plan novelesco y el proyecto político que le subyace son los que articulan toda la narración.

Paredes (64-72) subraya, entre los paralelismos que establece de ambas obras, el hecho de que los héroes/narradores son combatientes en el lado patriota (y tambores de sus respectivos ejércitos en algún momento), y que ambos terminan retirados, después de las luchas independentistas,

---

<sup>75</sup> La guerra de Independencia en lo que hoy es Bolivia se inicia en 1809 y dura hasta 1825, básicamente en la forma guerrillera que dio lugar a la conformación de las republiquetas o territorios desde donde los patriotas dirigían las operaciones de enfrentamiento contra el ejército español. La campaña de montoneras llevada adelante en el Alto Perú habría llegado a constituir seis grandes republiquetas y otras de menor importancia. Entre esas seis estaría la de Ayopaya (y Sicasica), que según el *Diario* lideraron Lira, Fajardo, Chinchilla y Lanza, y tendrían en Vargas su cronista. (Ver “Entrevista a Gunnar Mendoza, en Paredes 104-115 e Imaña).

dedicados a labores de campo. A partir de esas semejanzas, parece interesante subrayar desvíos y desviaciones que suelen tornarse significativas. Para empezar, si bien Juan de la Rosa si comienza siendo tambor, luego es “comandante de a caballo” de los ejércitos auxiliares argentinos o “comandante y edecán del Gran Mariscal de Ayacucho” (261); Vargas es primero tambor mayor y luego comandante de uno de los ejércitos guerrilleros patriotas. Una vez retirados ambos, mientras Santos Vargas queda empadronado a sus 36 años como indio originario con tierras del Estado en el catón Mohosa el año 1832 (Mendoza), estructura que mantiene marcados ecos de la organización indígena precolombina; Aguirre presenta al coronel de la Rosa dedicado a cultivar sus viñas, al interior de un núcleo familiar distinto del colonial (que supone el paso de la organización colonial de la primogenitura o del mayorazgo a la republicana de la familia nuclear<sup>76</sup>) y de un nuevo sistema económico moderno de adquisición de la tierra, que permite al ciudadano acceder a ella a través de la transacción de compra. Es decir una re-posesión del territorio nacional —que se apoya, en principio, en la parcelación de las antiguas tierras de comunidad indígena—, por parte de individuos que, como ciudadanos de la nación independiente, compran una propiedad privada al Estado nacional. Sin embargo, la precariedad económica a la que Santos Vargas alude en su carta a través de la que solicita la edición de su *Diario*, es mantenida en la recreación de la vida del coronel como militar retirado (“en mi pobre viñedo”).

Mientras en *Juan de la Rosa*, persiguiendo despertar en el lector el efecto retórico de fuerza expresiva de un idioma con una fuerte marca local y regional, se entremezclan un montón de palabras quechuas en el flujo narrativo y en la transposición de diálogos en estilo directo; en el *Diario*, el autor procura, acorde con su labor de registrar para un lector castellano los hechos y acciones en un diario de guerra, usar pocas palabras del idioma originario. Con todo, el uso del idioma en el *Diario* recuerda el castellano empleado por Guamán Poma (ejemplo paradigmático, la confusión en el empleo de la *i* y la *e*, o en la concordancia de género), por lo que podríamos decir que la intervención del idioma originario viene, en palabras de José María Arguedas, “de adentro”.

---

<sup>76</sup> Ver también para este tema el tratamiento que le da Paz Soldán, “Una articulación simbólica” y Navia.

Por otro lado, frente al importante papel jerárquico y de primer orden que otorga a la educación la novela —bendiciendo Juanito siempre la hora en que fue instruido por su maestro fray Justo—, el comandante Santos Vargas es un soldado que proviene de un estamento popular<sup>77</sup> y que lamenta constantemente su falta de educación formal. A pesar de ello, Vargas percibe su labor de escritura como un servicio más ofrecido a la patria, como lo afirma en su carta enviada al entonces presidente Belzu, y registra los acontecimientos de las luchas por la Independencia en los que participó directamente en el frente de batalla. Por el contrario, los años en que el coronel Juan de la Rosa sirvió en los ejércitos auxiliares no son objeto de la narración en la novela de Aguirre. Empero, se hacen muchos relatos y hay permanentes alusiones en la obra de Aguirre a los ejércitos auxiliares y a su intervención durante los años de los acontecimientos en Cochabamba, cuando el coronel de la Rosa era aún un niño. Varios estudios históricos afirman que hasta 1816 la ayuda argentina no fue útil y que fueron los abusos de los tres ejércitos auxiliares y el abandono de las provincias interiores las principales causas de la separación de Charcas frente a la unión argentina. En la novela se pueden encontrar varios comentarios y aproximaciones a las “ligerezas e imprudencias” de Castelli, jefe de uno de los ejércitos auxiliares (259 y 267).

*Juan de la Rosa* se constituye en marca fundadora en el tema urbano andino, puesto que gira en torno a la construcción de la Villa de Oropesa como el espacio que hace posible imaginar el paso de villa colonial con características peculiares y disímiles al modelo español, a nueva ciudad republicana (Cochabamba), base de una naciente patria. Aguirre promueve en la novela, por tanto, un importante y significativo desplazamiento hacia la ciudad en relación al *Diario* de Vargas.

Hay, pues, a pesar de todas las coincidencias señaladas y comprobadas por Paredes, una tendencia en *Juan de la Rosa* a introducir en la recreación que hace de la obra de Vargas “algo de mejor, de más fino y delicado”, palabras que usa el coronel para hablar de Rosita. En relación al

---

<sup>77</sup> Dice José Santos que nació en Oruro en 1796, quedó huérfano de madre a los seis años y de padre a los ocho. Su padre era trilingüe (quechua, aimara, español) y fue usado como lengua y escribano por los españoles. Durante la sublevación general de indios en 1780-1782, el padre combatió a los indios en los extramuros de la Villa de Oruro, como compensación se le nombró capitán de milicia y fue con dos compañías a Mohosa con el mismo objetivo, “combatiendo con los españoles contra los indios en el mismo escenario donde, años después, su hijo José Santos Vargas combatiría al lado de los indios contra los españoles” (Mendoza xiv).

*Diario*, pienso que la novela es más criollizante, moderna, civilizada, citadina, refinada y letrada, y considero que encuentra su razón de ser en la finalidad de perdurar y unir el pasado con el porvenir de la nación, tanto a nivel de estética textual como de proyecto político nacional.

Podría decirse que, además de lo comprobado por Paredes —la influencia de la obra de Santos Vargas en la de Aguirre— y de todas las hebras que Aguirre recoge del *Diario* para recrearlas en las de la vida de su personaje ficticio<sup>78</sup>, el *Diario* constituye el contraste popular de la novela. Nataniel Aguirre, apoyado fuertemente en el *Diario* para el trazado de su propio “plan narrativo”, entreteje en contrapunto con aquél las hebras que tienen que ver con lo indio, con la percepción de lo popular a él asociado, que son desplazados conscientemente hacia los márgenes del proyecto de modernización liberal y de la nueva cultura, valores y orden republicanos.

#### 2.2.8 Construyendo invisibilidades: las exclusiones de la homogeneización

*Juan de la Rosa* debe ser una de las pocas novelas históricas del siglo XIX en Latinoamérica que explicita el papel de la historia y la política dentro de la literatura, incluye ambas en la novela y configura ‘sujetos sociales’ a través de la interpelación directa a los lectores. La obra convoca a los jóvenes, desde la concepción de una literatura que cumple una función ético-didáctica, a la inexcusable tarea de aprender del inmediato pasado heroico nacional, para reencauzar y enderezar los pasos equivocados que se han ido dando en la constitución de la patria como república independiente del sistema colonial español. Por otro lado, a pesar de la constitución de pactos representacionales desde posiciones del poder criollizante y blanqueador en desmedro de lo indígena subalternizado —o quizás por ello mismo—, *Juan de la Rosa* es hasta hoy una obra

---

<sup>78</sup> Sirva de ejemplo paradigmático, el rol de los ‘buenos’ curas en la figura de fray Justo, ese importante “personaje principal”, como lo nomina permanentemente el coronel de la Rosa. En el *Diario*, es un sacerdote hermano de Vargas el que le aconseja que se enrole en las luchas de los patriotas y quien también lo seduce con la posibilidad de escribir un diario donde se registren los acontecimientos de las luchas por conseguir la libertad de la patria. Aguirre sigue de cerca las pautas del cura-hermano instructor de su fuente en la creación de la figura de fray Justo; empero, anteponiendo la tendencia criollizante que señalamos y, con ella, una sofisticación intelectual letrada, que no está presente en el sacerdote hermano de Vargas.

incuestionable y paradigmática para todos<sup>79</sup> los bolivianos, pues logra no sólo una compenetración histórico-identitaria, sino, y sobre todo, cívico-afectiva en la formación de la conciencia nacional boliviana.

Este inteligente libro —manejando hábilmente el dialogismo y otras estrategias discursivas, los principios ideológicos liberales y una concepción de la perfectibilidad de los sistemas republicanos— busca formular expresiones pertinentes para el reencauce estructural de Bolivia, después de la más significativa derrota sufrida por la política liberal en América del Sur: la Guerra del Pacífico. Este hecho histórico, junto a otros descabros sufridos por Bolivia en sus primeros años de vida republicana, es acallado en la novela, según creo, justamente para no perturbar la imagen épico-heroica de la Independencia con la que el narrador busca que el lector, sobre todo la juventud boliviana, entre en íntima y cívica convivencia.

Para poder reproducir imaginariamente las relaciones históricas en un momento dado, el discurso literario de *Juan de la Rosa* tiende a resolver de manera simbólica ciertas contradicciones reales. Esto es posible porque la obra implica una **visión épica** de los distintos discursos que conjuga (literario, histórico, político, social); es decir, se presenta a sí misma como un espacio donde pueden resolverse simbólicamente dos contradicciones reales básicas: nación independiente frente a organización colonial y proyecto ideal de Independencia frente a actualización republicana, a través de una propuesta ‘abarcadora’ de nación mestiza que, de modo paradójico, deja de lado al indio al eliminarlo de lo épico nacional. Mas, destejendo los hilos del discurso novelesco, se puede constatar que el hecho no es nada paradójico y, por el contrario, constituye una de las invisibles hebras de la cuidadosa trama novelesca, que persigue la internalización en el lector de la idea de que, en función del interés patrio y de la unidad y coherencia de la nación, debe privilegiarse un idioma, el castellano, que viabilice la educación y la comunicación entre todos los bolivianos; un territorio (la tierra, el terruño “que nos ha visto nacer” y por cuya liberación del poder español han

---

<sup>79</sup> Aunque rehúso discutir los complejíssimos niveles de este ‘todos’, su empleo alcanza algún sentido en la medida en que, como se dijo y se reitera en los diferentes trabajos críticos, *Juan de la Rosa* fue —igual que *Raza de bronce*— de lectura obligatoria en todas las escuelas y colegios del país.

peleado todos los compatriotas: hombres y mujeres, niños y ancianos, soldados y civiles); y una religión, que es la que profesan los buenos sacerdotes como fray Justo, que nos proteja, a la vez, de los malos sacerdotes como fray Arredondo, y de las supersticiones y creencias de los indios.

Esta unidad y homogeneidad parecen estar en permanente entredicho por la fuerte presencia de distintos elementos de la cultura originaria quechua, pero cuyo peligro la obra busca conjurar, de suerte que, en el re-direccionamiento de los rumbos de la nación, la extirpación de raíz de esa presencia en resistencia quede plenamente justificada y legitimada, y la república pueda proceder a la actualización de la propuesta de nación mestiza. La degradación y envilecimiento hasta en el uso del idioma propio es uno de los hilos fundamentales entretejidos en contra de la supervivencia de la cultura originaria; otro de los hilos es el “embrutecimiento” de la raza india en su conjunto por obra del sistema colonial. Por tanto, la marginación y tachadura del indio del panorama nacional y de la imagen de nación mestiza que *Juan de la Rosa* elabora y registra simbólicamente no resultan paradójicas, sino coherentes con la propuesta política, histórica, social e ideológica de nación que la novela fuertemente postula.

Es, pues, un plan que, a pesar de las apariencias<sup>80</sup>, no quiere ni busca romper con la concepción colonial de las dos repúblicas bajo la cual nuestro país aún hoy sigue viviendo. Propugnando, empero, un deslizamiento que tiende al ascenso de los mestizos a la república de los blancos y alejando a ambos estratos de la república de indios. Esto da lugar a la marginación raigal de lo indígena en la constitución política e ideológica de la nación —a plan de operaciones textuales, como se ha visto en el curso del estudio dedicado a esta novela— y, en conformidad con esa marginación, a una fractura tajante entre el pasado épico heroico indígena y el pasado épico heroico nacional de las luchas independentistas, a través del establecimiento de una distancia insuperable con el primero, puesto que se cerca su eficacia y su vigencia al interior del mundo precolombino. La castración de la posibilidad de actualización de la memoria del pasado indígena

---

<sup>80</sup> Esto es, incluso a contracorriente de la pretextada superación que, en primera instancia, supone la postulación de una patria mestiza y de la alusión y hasta alabanza de ciertos espacios de la cultura quechua y de la defensa del indio en relación al sistema colonial español y en la puesta en práctica republicana de los años que van hasta 1884.

torna a este sector ineficaz, pues la novela instaura en relación a él una partida donde se juega la dupla presencia-degeneración en lugar de la de memoria-actualización, que sí se juega —y muy eficazmente— en relación a la memoria del pasado nacional de las luchas de la Independencia.

Conocida, discutida y difundida la íntima relación existente entre política y ficción en las novelas latinoamericanas románticas del siglo XIX, quiero insistir en que parte importante de la poética novelesca de *Juan de la Rosa* consiste, además, en desmontar y reformular activamente las relaciones entre la historia y la literatura como espacios posibles de reconstrucción y transmisión del pasado y la memoria nacionales, para autorizar y legitimar la versión novelesca. A partir de la idea manifiesta de que la historia suele desvirtuar la significación de los hechos a través de un discurso desmemoriado del registro afectivo o emocional de los acontecimientos (y que descarta ciertos detalles donde vale la pena y debe penetrar y acentuarse la atención), se propone la literatura como aquel espacio que puede informar mejor sobre los hechos del pasado, lo cual implica la consideración y conciencia de una relación estrecha entre los sucesos de la vida personal y los sucesos de amplia significación colectiva. Así, se compenetrán lo privado y lo histórico, el acontecer social marca la vida íntima y los acontecimientos histórico-políticos y la moral de la nación son vistos en estrecha relación con la vida personal del narrador.

Este debate entre literatura e historia en la novela, que permite establecer sorprendentes coincidencias con las reflexiones de Hayden White en cuanto a la narratividad de la historia, pasa —en una mano— por hacer evidente la legitimación del discurso novelesco como portador autorizado de la memoria del pasado épico histórico de la nación y de sus posibilidades de actualización, y —en la otra— por dramatizar la deslegitimación y desautorización de la cosmovisión, los valores y la cultura indígenas debido a su degradación durante la época colonial. Para entretejer esta última trama, la estrategia escogida es la del simulacro, puesto que el narrador rodea primero su propuesta de supresión de lo indio de muestras de apego a las manifestaciones culturales del pasado indígena, sobre todo al idioma; luego, condena la situación del indígena durante la Colonia y, finalmente, critica el incumplimiento que la puesta en práctica republicana



representaría en relación a los anhelos y política que el libertador Bolívar tenía para ese estamento y su entorno. Aguirre logra legitimar de manera extraordinaria su estrategia discursiva de simulacro /camuflaje como mimesis de una praxis profundamente cara a los coterráneos patriotas y sus anhelos de liberación del orden colonial español: el grito de ¡Viva el Rey! que esconde las ansias libertarias del poder colonial ibérico tras los vivos al soberano español en ese momento prisionero de los franceses. Se soslaya así la responsabilidad frente al principio ético fundamental de verdad que, desde el discurso, se construye como base imprescindible del patriotismo.

Por otro lado, es también claro el efecto de experiencia vivencial y de primera mano que de los acontecimientos narrados o comentados logra el discurso, de ahí la sensación de profunda implicación, subjetividad, emotividad, patriótica exaltación y compromiso cívico que llega al lector. Otorgado el poder a la literatura de reescribir la historia a través del rescate de los aspectos ya señalados y descuidados por la historia, la capacidad de dar una visión particular de lo intensamente vivido por la nación y sus sujetos cobra una particular dimensión. Empero, en el caso de la novela que nos ocupa, la dimensión vivencial constituye también un efecto camaleonizado, pues nada contra dos corrientes que se le oponen: la primera, la inevitablemente planeada estructuración arquitectónica de la obra (cuyo “plan” específico se explicita en el caso de *Juan de la Rosa* como vimos), y la segunda, su armazón argumental construido intrínsecamente sobre la base de modelos librescos acallados. En “Memoria, imagen y ciudad en *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre” (101-102), Paz Soldán ha constatado que Caracato, nombre del lugar al que se retira el coronel Juan de la Rosa, algunas fechas y otros datos biográficos que la novela atribuye a su narrador protagonista, como ser “coronel de la Independencia”, “jefe de granaderos de a caballo del ejército de San Martín”, provienen de un folleto escrito por Agustín Aspiazu (publicado en 1864) sobre la biografía de Clemente Diez de Medina; por su lado, Raúl Paredes ha evidenciado la cardinal presencia en la novela del *Diario* de Santos Vargas, fuente primordial de la historia

ficcional del personaje-narrador<sup>81</sup>. Para este estudio, el *Diario* de Santos Vargas se ha tornado especialmente relevante, pues me permite mostrar la relación en contrapunto que Aguirre establece con la obra del guerrillero en el tratamiento de lo indio.

Siguiendo las hebras tendidas en torno a lo indio y, en algunos casos, al mestizaje popular, podemos re-considerar *Juan de la Rosa* como fundacional porque desplaza la idea de que “la severa historia” es la portadora de la memoria de la nación e instaura la literatura como aquel lugar capaz de introducir una visión emotiva y no distanciada del pasado, aunque apoyada en documentos, libros históricos y testimonios periodísticos y de personas que vivieron los hechos y que, por tanto, garantizan, sustentan y legitiman la autenticidad de la versión histórica de la novela.

Este hecho viabiliza uno de los desplazamientos más audaces del libro desde la perspectiva que seguimos, pues hace que la literatura sea el vehículo del proyecto político-social de desindianización de la nación, incluso a contracorriente de una de sus fuentes principales, el *Diario* de Santos Vargas (que relata hechos de la guerrilla de Ayopaya entre 1814-1825), donde se puede entrever a través de varios resquicios que los movimientos independentistas no consideraban, dentro de sus programas de liberación colonial, la exclusión del indio en la nueva constitución nacional. En la novela, en cambio, la desindianización constituye uno de los asuntos importantes de su propuesta de nación mestiza y de reorganización del orden republicano<sup>82</sup>. Por tanto, es desde la perspectiva posterior de Aguirre (más o menos 1882-1884, fecha probable de escritura de la novela) y de los varios años de experiencia republicana ya vivida, que el autor inserta este “plan” entreverándolo, sin embargo, en el relato de la historia novelesca de los movimientos libertarios para darle mayor eficacia y efectividad.

---

<sup>81</sup> Me parece que Aguirre combina en la configuración de su personaje central rasgos biográficos de Díez de Medina (combatiente con Murillo y miembro del ejército de San Martín) del que saca la ubicación de Caracato y el hecho por ejemplo de que es “jefe de granaderos de a caballo” (Paz Soldán, “Memoria, imagen y ciudad” 102), con la vida (también combatiente en el bando patriota) y obra del guerrillero José Santos Vargas.

<sup>82</sup> Aguirre ‘recupera’ la obra de Santos Vargas siguiendo una dirección pautada por la modernización, la civilización y el refinamiento, tendiente hacia lo blanco, y que desplaza y discrimina lo indio y en algunos sentidos también lo mestizo popular. Desde la lógica del contrapunto, contrastan los enfoques cercanos al indio que instaura el *Diario*, mientras la novela esquivamente reiteradamente esas aproximaciones.

Con diferentes hilos y a distintos niveles, la propuesta de desindianización de la nación se va entrecruzando en la obra. Este entramado se inaugura, a mi juicio, en la urdimbre básica de no contemplar la representación de ningún personaje indio. Así se infiere en la novela cuando el coronel de la Rosa manifiesta enfáticamente: “cada uno de los personajes de esta historia de mi vida no es más que un tipo de las especies de hombres de mis tiempos” (285).

Anulada la posibilidad para los sujetos indígenas de configurarse en “un tipo de las especies de hombres” del tiempo, éstos quedan fuera incluso a nivel inscripción de personajes<sup>83</sup>, tanto a nivel individual como colectivo. La no constitución de un personaje “tipo” indígena y la desvalorización de los pocos sujetos indios que la narración enfoca brevemente en primer plano, como ya se vio, levantó en mí la sospecha sobre un mecanismo de desindianización que la obra pone a operar desde sus distintos espacios discursivos. Así, mientras la diferente estructuración familiar —como símbolo de la organización nacional— sirve de base al contraste oposicional entre los tiempos coloniales (familia basada en el mayorazgo o primogenitura) y republicanos (familia nuclear)<sup>84</sup>, el discurso elude cualquier alusión a la organización familiar indígena.

Por otro lado, también en tensión con el sistema representacional de la novela que concede un papel privilegiado a la mujer, las excepcionales menciones de la mujer india se limitan a corroborar su embrutecimiento y su desubicación no sólo en la nueva estructura republicana y en el espacio de la ciudad, sino incluso en la estructura familiar y de pareja. Hay una única mención, como un refucilo a una mujer india, en relación con su compañero el pongo, cuando ella recién llegada del campo ejecuta el ritual del velorio indígena de su marido. El narrador —espectador pasajero y apresurado de la escena— menciona como por accidente y de pasada que una de las dos mujeres participantes del rito alude a la *Pachamama*. la ausencia de comentarios sobre esta entidad borra

---

<sup>83</sup> Como la afirmación pudiera parecer extrema, apunto la lectura de Navia: “En *Juan de la Rosa*, aunque **el indio apenas es mencionado** en la realidad de las acciones heroicas y casi no hay personajes de esta raza, y a pesar de que los mestizos tienen un papel preponderante, **no hay ningún indicio de concepciones racistas negativas**. Por el contrario la actitud que Nataniel Aguirre es —a mi parecer la más sensata y objetiva” (50, el énfasis es mío).

<sup>84</sup> Ver la enriquecedora propuesta que hace al respecto Paz Soldán en su tesis “Una articulación simbólica de la nacional”.

importancia a su fuerte presencia en la cosmovisión indígena y elude también su entrecruzamiento con la imagen de la madre (Rosita), la abuela (Chepa) y el terruño (la tierra en que se ha nacido) que, en relación a los otros estamentos, son hilos fundamentales del entramado novelesco.

A continuación me detengo un momento en la imagen de la abuela Chepa. En ella logra Aguirre la más alta personificación de la heroína, una “cobriza mujer” que viste polleras y que, rebasando el autoritarismo del narrador, logra una cierta insubordinación de las imágenes, pues presenta al lector y a los “connacionales” una imagen de una mujer de pueblo, ‘más india que española’, ya desde el color de la piel y de su vestimenta (la de la chola), y todo lo que esto significa en el espacio jerárquico de la sociedad boliviana. Chepa es un personaje popular marcadamente subalterno, campesina perteneciente a una familia que alquila un pedazo de tierra para cultivarla y que, por tanto, ha perdido su acceso directo a ella por la repartición del territorio a los españoles — organizado en el sistema de haciendas— y otros rasgos mestizos próximos a lo indio. Y, en torno al acontecer histórico, descendiente del cabecilla Calatayud, que ha experimentado en carne propia y en diferentes momentos la devastación de su familia bajo el régimen represor colonial y que, en proyección romántica<sup>85</sup>, se magnifica y sublima en superficie y tiempo, aureolando a la anciana y a sus acompañantes, con un halo de mártires históricos por la libertad (figura que se concreta en el monumento que años más tarde erigirán los cochabambinos a las mujeres patriotas en la Coronilla).

La constitución de esta poderosa imagen ficcional, llevó —en el espacio contextual— a una dura controversia en la erección del monumento a las mujeres de Cochabamba en la Coronilla, donde se evidencia que esa imagen rebalsa ampliamente la criollo-elitista, puesto que el ala de la sociedad conservadora de Cochabamba no quiso aceptar a una mujer del pueblo como sustento de un monumento erigido a los héroes defensores de su ciudad, aunque terminó por imponerse la voluntad popular (ver Paz Soldán, “Memoria, imagen y ciudad”).

---

<sup>85</sup> También en proyección romántica, Carlos de Altamira es un “loco de amor”, enajenado de la cordura por la razón colonial de discriminación de los mestizos en las relaciones de pareja con criollos y españoles. También en oposición dicotómica romántica están Fray Justo y Carlos, en la medida en que este último es incapaz de confrontar la lógica colonial; mientras el primero la combate y sustituye la ausencia de su hermano tanto a nivel de presencia política como familiar.

Funda también *Juan de la Rosa* el imaginario de la perversión irremisible de todo lo indio durante la época colonial y el de que la nación debe dejar de ser india para modernizarse y progresar. De aquí surge la imagen del indio como un ‘otro’ ajeno y distante al ‘nosotros’ nacional dinámico y activo. El ‘otro’ no como un igual o semejante con el que se dialoga, sino indiscernible por su ajenidad cultural y al que hay que corregir, combatir o convertir a otra cultura apropiada y favorable para todos, como el principio de civilización y modernidad y/o el de la fe cristiana que hay que transmitir y divulgar. A través de breves aunque contundentes trazos, el autor muestra fehacientemente al lector la degeneración y embrutecimiento de los indígenas y la degradación de sus manifestaciones culturales durante la Colonia y, en un movimiento similar, niega la capacidad de actualización del pasado, los valores y la cultura indígenas al interior del nuevo orden republicano.

A pesar del abanico de cuestiones ya mencionadas, una de las expropiaciones más dramáticas de la cultura indígena que la obra pone en escena —aunque de manera velada y tras el efecto de camuflaje por ella perseguido— es la del idioma. Mencionada y alabada por el narrador como la lengua más sugerente, tierna, expresiva y persuasiva del mundo, pasa a ser en el uso de los indios “horrible dialecto” (obviamente, tras el idioma se implica de manera simbólica la degradación de todas sus otras manifestaciones culturales). Recoger esta hebra e ir la destejando me permitió activar el dispositivo que borra la traza orquestada por la obra, tras la gran admiración por el quechua, de una nación mínimamente solidaria y, aun menos, inclusiva de lo indígena. Y hasta en la vida individual del personaje/narrador, la novela maquina sesgadamente la articulación de la historia personal de Juanito en busca de su filiación a la del mestizo Calatayud y, en ese gesto, la extradita o por lo menos distancia de sus antecedentes indios.

Desde todos estos múltiples espacios, la cultura, los valores, la visión de mundo de la cultura originaria son marginados y vueltos invisibles cara a la cultura y al nuevo orden republicano. Acompaña, sin embargo, esta lectura de lo indígena una cuidadosa trama discursiva que consigue despertar en el lector un efecto abarcador de nacionalismo patriótico, que encuentra sustento en el

interesado énfasis que pone la novela en la organización y los rumbos de la nación, la manifestación de cariño y admiración por el valle de Cochabamba, una acentuación de la ética que debe marcar la vida de los patriotas, su oposición franca y contundente contra el régimen colonial español, el elogio del quechua —en la inserción de palabras de ese idioma en el flujo narrativo que aproxima al lector al habla familiar y cotidiana— y el hecho de presentar a los personajes principales como desvalidos y víctimas ante el orden colonial (un cura justo, una joven e indefensa madre soltera y un niño) que inclina al lector a identificarse con estos personajes más allá del grupo social al que pertenezcan.

Todos estos aspectos difuminan y disimulan la perspectiva básica novelesca netamente favorable a lo criollo y a lo blanco/occidental y discriminador de lo indígena y, por el contrario, reafirman el propósito central formulado explícitamente por la obra: dotar al país de una memoria épico-heroica de las luchas de la Independencia. Entre estos dos propósitos en principio concluyentes —que en el discurso se juegan a partir de la dupla explicitación/ocultamiento, abarcada a su vez por la de inclusión/exclusión— se tensan los diferentes hilos discursivos que, tironeados por uno y otro extremo, se constituyen en tierra fértil para la contrariedad heterogénea presente en los nudos neurálgicos de significación de la obra.

Seguir el hilván de esta novela como manifestación épica ha permitido percibirla y hasta clasificarla simultáneamente como “epopeya de la burguesía” y de la ideología liberal, en la medida en que es portadora de los valores conscientes de esa sociedad, y como novela anti-indigenista, en sentido de que propugna la desindianización de la nación por efecto de un mestizaje reformador. Deconstruir el entramado que se tiende en torno a lo indio desvela una serie de hebras ocultas, por ejemplo, en la constitución de los personajes. Recordemos que en el paradigma opuestos realistas *versus* patriotas hay un esfuerzo por apartarse de los esquemas maniqueos, pues se insertan personajes buenos y malos en ambos bandos; y es que en ‘verdad’, la oposición binaria fundamental a nivel de personajes se da entre héroes épicos heroicos (Juan de la Rosa, Fray Justo, los cabecillas patriotas, etc.) e indios embrutecidos.

Se ha visto, pues, que los prototipos paradigmáticos de posiciones indigenistas canónicas y propuestas de mestizaje por omisión de lo indio —por contradictorio que esto pudiera parecer—, se transparentan en dos de las más importantes novelas de la literatura en Bolivia: *Juan de la Rosa* y *Raza de bronce*. La primera, a pesar de que en principio pone en crisis la lógica de las dos repúblicas (una de blancos, otra de indios) a través de una propuesta de mestizaje construida a partir de la novela misma, termina operando por omisión de lo indígena al borrar al indio de lo que aquí he llamado la epicidad novelesca, que implica la negación de la validación y legitimación cultural indígena y de la actualización de su cosmovisión, su cultura y sus valores en el presente y el futuro de la república. La segunda hace algo semejante al imponer sobre la visión indígena una serie de mediaciones que, contradictoriamente, terminan por desdibujarla frente al lector, posibilitando de manera exclusiva la percepción del narrador. Ambos espacios novelescos funcionan en torno a un narrador autoritario que acaba imponiendo su visión como única. Las propuestas de *Raza de bronce* y *Juan de la Rosa*, una rotulada como indigenista y la otra como novela fundacional en base a la propuesta de nación mestiza que para Bolivia promueve, terminan operando de manera semejante, tanto discursiva como ideológicamente, en torno al “problema” del indio. Así, la subalternización e incluso supresión de lo indio del “cosmos de la literatura” escrita en castellano, diagnosticada por Gamaniel Churata en el epígrafe que nos sirve de entrada a esta parte, queda corroborada.

### 3.0 UNA APUESTA POLILITERARIA: *Yanakuna*

Mi fe en la literatura del futuro consiste en saber que hay cosas  
que sólo la literatura con sus medios específicos puede dar.  
Italo CALVINO, *Seis propuestas para el nuevo milenio*

Ya desde el año 1955, las novelas de Jesús Lara<sup>1</sup> son incluidas en el común saco donde se meten las obras que llevan el despectivo rótulo de “literatura de tesis, comprometida y de mera denuncia”<sup>2</sup>. No todas ellas, sin embargo, caben con total comodidad en saco tan abarcador. En *Yanakuna*, Lara —y es quizás éste el gesto literariamente más comprometido de esta novela— enfrenta al lector al sin sentido social de una peculiar y muy sugerente manera; además, crea el personaje femenino más memorable y abigarrado de la literatura boliviana: la india Wayra. Deshagamos el recorrido, para marcar ésas y otras huellas más adelante.

El mismo Jesús Lara comienza por establecer diferencias al interior de su producción escritural al afirmar de su obra *Repete: diario de un hombre que fue a la guerra del Chaco*, cuando recibió el premio Municipal en 1937<sup>3</sup>:

Este libro no es una historia, porque la Historia es una ficción; no es una novela, porque **la imaginación y el cálculo del efecto no tuvieron cabida** en sus escenas. Sin hipérbole, sin retórica, sin literatura, en su carne y en su esencia él no ofrece sino un elemento sencillo: la VERDAD, la VERDAD vestida de honradez y acaso también de un poco de valentía.

---

<sup>1</sup> Jesús Lara (1898-1980) ocupa un importante lugar en las letras de Bolivia; empero, creo, más como estudioso de la cultura quechua y ensayista, que por sus ‘obras de creación’.

<sup>2</sup> El aludido rótulo abre la sospecha en torno a la condición propiamente literaria de las obras.

<sup>3</sup> El comité ejecutivo —que otorga el premio a *Repete*— afirma también, con similar gesto de ingenuidad y confianza plena en la existencia de una frontera estanca entre imaginación y sucesos ‘reales’: “*Repete* no es producto de la imaginación de un novelista, sino la exposición verídica de los sucesos de la campaña”. Enrique Finot, por su parte, después de citar textualmente las palabras de Lara arriba mencionadas, añade como justificación para la inclusión de este libro en la literatura: “y el libro cita fechas, lugares y nombres propios, (empero) es justo consignarlo en esta casilla de la clasificación literaria, desde que se ha convenido en que es novela la realidad pintada con arte y emoción de vida y vista a través de un temperamento” (372).



Poner la historia del lado de la ficción no parece lo más usual en un escritor que reafirma, acto seguido, su creencia en “la VERDAD”, en “carne y esencia”. Sin embargo, me interesa subrayar el hecho de que es con otra intencionalidad a la de *Repete* “que representa el fiel reflejo de la vida del autor y de los soldados del Regimiento durante la guerra del Chaco”, que Lara escribe las auto-nominadas “novelas quechuas”, apuntando a un otro afán: la circunscripción al tema indígena quechua desde el espacio del género novelesco. Realidades y verdades expuestas, pues, como ficción y que perseguirán un “efecto” de sentido y, añadamos, estético.

Dado que el referente de estas narraciones es el mundo del indio y estas novelas<sup>4</sup> se inscriben dentro de lo que se conoce como “literatura indigenista” como *Raza de bronce*., sírvanos la calificación también aquí como punto de partida para la reflexión. La genealogía de los relatos literarios indigenistas bolivianos se remonta a los primera década de 1900. Efectivamente, el cuento de Ricardo Jaimes Freyre, “En las montañas” o “Justicia india” es publicado por primera vez en la revista tucumana *Revista de Letras y Ciencias Sociales* en 1906<sup>5</sup>. Según se dice, es uno de los primeros en Latinoamérica y en Bolivia que toma como tema el enfrentamiento entre indios y blancos<sup>6</sup>; empero, *Wata Wara* de Alcides Arguedas le toma la delantera pues —como ya vimos— se publica en Barcelona en 1904.

Lara inicia sus novelas quechuas con *Surumi*, en 1943 y la última, *Sujnapura*, es de 1971, o sea que escribe estas novelas entre 24 y 46 años después de *Raza de bronce* (1919), además, las escribe antes y después de otros hitos históricos bolivianos: la Revolución de 1952 y de la Reforma Agraria (2 de agosto de 1953), la medida más importante de esa revolución cara a los indígenas. En este lapso, la narrativa del autor establece un margen opinante diferente y paralelo al discurso populista, que ya se iba gestando en los años previos a la revolución y, después de la Reforma

---

<sup>4</sup> Dice J.J. Coy: “Estas seis novelas (*Yawarninchij*, *Surumi*, *Yanakuna*, *Sinchikay*, *Llallipacha* y *Sujnapura*) constituyen una especie de fresco gigantesco, al modo de Rivera y Orozco, sobre las aventuras y desventuras del indio quechua del valle cochabambino”.

<sup>5</sup> Datos sacados de “Cuento precursor” de Carlos Castañón Barrientos, en VV AA, *Jaimes Freyre*.

<sup>6</sup> José Ortega (“Indigenismo y alienación en la letras bolivianas”) hace una apretada síntesis de las teorías racistas en Bolivia antes de la Guerra del Chaco. La realidad económica y social de nuestro país hasta el año 1950 puede ser seguida a través del informe de Naciones Unidas, conocido como el “Informe Keenleyside”. A éste nos remite, por ejemplo, Mariano Baptista (*Historia*).

Agraria, se constituye en ojo discrepante, crítico y censor de la manera cómo ella fue llevada adelante. Sin embargo, fueron seguramente discursos como los del indigenismo clásico —a contrapelo de todo lo antes afirmado en relación a *Juan de la Rosa* y *Raza de bronce*— y los del propio Lara los que sirvieron a la reflexión y propuesta de la Reforma Agraria, cuando subió al poder el Movimiento Nacionalista Revolucionario (MNR). Más tarde, y aunque en oposición, es en diálogo con esta medida que Lara escribirá su llamada “trilogía sobre la Reforma Agraria”.

Desde una perspectiva específicamente literaria, la mencionada revolución parece marcar raigalmente la narrativa de nuestro autor, puesto que tanto su hacer escritural como la estructuración de sus novelas cambian de manera significativa de acuerdo a si han sido escritas antes o después de la Revolución de 1952. Las previas (*Surimi*, 1943, y sobre todo *Yanakuna*, 1952) —como argumentaremos más adelante— se estructuran en torno a dos gestos novelescos: la construcción de personajes individualizados y psicológicamente complejos, y la narración en torno al “cálculo del efecto”, en palabras del propio Lara. Cuestión de técnica narrativa, entonces, entendiendo por esto el especial enlace en que se sitúan el narrador y lo narrado, como he venido enfatizando.

Las novelas posteriores (*Yawarninchij*, 1959; *Sinchikay*, 1962; *Llallipacha*, 1965 y *Sujnapura*, 1971) se van distanciando de los afanes propiamente literarios y se concentran, más bien, en la denuncia directa de hechos y circunstancias histórico sociales y en la exposición de un plan político-histórico más abarcador, que continúa mostrando diferentes etapas de la subyugación indígena y postula simultáneamente su posible emancipación a través de la activa participación de la ideología y de los miembros del Partido Comunista (PC).

Vale la pena resaltar lo siguiente: escribir sobre el tema indígena significó, tanto en la época de Arguedas y Jaimes Freire como en la de Lara, a pesar de los muchos años que median entre ellos, escribir sobre y/o desde el margen o periferia, puesto que los indígenas, en una sociedad organizada al modo de la boliviana, eran ordenados como pertenecientes a un mundo y una cultura discriminada como secundaria y en los momentos de protagonismo, percibidos como enfrentando

y poniendo en riesgo la unidad e integración de la nación, de manera semejante a como vimos son percibidos en *Juan de la Rosa*. El discurso populista del MNR y la revolución incorporan y convierten al indigenismo en uno de los hilos centrales de su discurso; aunque, claro, dándole al mismo tiempo su propia tónica. Esto fue posible y se facilitó, creemos, porque ambos discursos se ordenan al interior de una lógica que sigue en lo fundamental una propuesta política de diálogo con el Estado y el poder.

### 3.1 POÉTICA Y POLÍTICA

Dios mío, si tú hubieras sido hombre,  
 hoy supieras ser Dios;  
 pero tú que estuviste siempre bien,  
 no sientes nada de tu creación.  
 y el hombre sí te sufre: el dios es él.  
 César VALLEJO, *Los heraldos negros*

Quisiera subrayar algunos rasgos configuradores de *Yanakuna* que, a mi entender, constituyen trazos diferenciadores y enriquecedores al interior de la corriente del indigenismo boliviano y que funcionan dentro de una lógica que, si bien no persigue la puesta en crisis de los sentidos constituidos ni mucho menos, busca la crítica social con base en ellos justamente. Mi lectura se limita al señalamiento de marcas discursivas y valoración de las mismas dentro de ese marco, no pretendiendo exceder los límites que el propio texto pauta en su marcha escritural; sin embargo yendo a contrapelo de la casi no controvertida afirmación de que el indigenismo de Lara en sus novelas “no aporta vigor ni novedad al asunto” o que “es de fabricación caprichosa y fantástica. Exageraciones ingenuas e incongruencias psicológicas”<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> La primera afirmación es de Díez de Medina, la segunda de Guzmán (en Juan José Coy). Veamos, para redundar aun más en esta perspectiva negativa, lo que afirma Finot: “Tanto en *Surumi*, bien orientado relato indígena como en *Yanakuna*, asume una exagerada posición de ‘**novela agresiva**’. Sobre todo la segunda, es manida repetición de la primera. Plena de lucubraciones recargadas y sosas sobre la realidad miserable del indio. Salvando aquellas vaguedades y divagaciones de extracción **ochocentista** puede realizar a través de la novela una interpretación del alma kechua que el autor conoce a fondo” (570, énfasis del autor). Aunque las afirmaciones parecen contradictorias, es evidente la impresión negativa de Lara como novelista; a ella se opone la posición laudatoria de Finot en cuanto al autor como estudioso de la cultura quechua: “Jesús Lara. Nos presenta en *Poesía quechua* uno de los más sólidos y calibrados ensayos folklóricos. Es un libro de ingente

Deseando actuar por contraste, y habiendo ya apuntado el rasgo característico que considero común y básico de las novelas posteriores al 52 y dado que las mismas no son el objeto privilegiado de esta reflexión, reitero que Lara muestra en ellas, por un lado, la cara negativa de la Reforma Agraria, medida que defraudó a los indígenas en su más cara ambición: la posesión de la tierra y, por otro, marxismo, comunismo y PC se construyen como mediadores directos de un discurso que apuesta explícitamente por una ideología y una propuesta político-partidaria, que tiene como sujeto político central no a la clase obrera —como se podría pensar por su raigambre marxista—, sino y dada la realidad inmediata, a la raza india y a su mundo<sup>8</sup>.

Esto presupone al mismo tiempo que, a partir de ese proyecto y de las obras que lo postulan, es también posible imaginar un mundo futuro alternativo, tanto para los indígenas como para el conjunto de la sociedad boliviana. En la comunidad indígena de Saipurenda va surgiendo el programa revolucionario que propugna Lara y que desarrollará en su trilogía (*Yawarninchi*, *Sinchikay*, *Llalliyapacha*). En ese andar, la comunidad se constituye en personaje colectivo central, los personajes individualizados se tornan “tipos” y sus acciones se subordinan a las tesis que las novelas postulan. En cambio, la propuesta de nuestro escritor en *Yanakuna* transita por las peligrosas relaciones que median entre literatura y política, con énfasis en “los medios específicos” de la primera; aunque en esta poética, igual que en las de las demás novelas quechuas, la realidad y su transposición literaria constituyan el juego dialéctico capital. Busquemos hacer de esta afirmación, casi obvia, un quiebre hacia la imbricación profunda entre los planos de la propia existencia con los de la realidad que se vuelve ficción, los de la ficción que se vuelve realidad y los de ambos (realidad y ficción) que se transforman en escritura.

---

contenido que muestra uno de los veneros más vivos del arte indígena. Abraham Arias Larreta, en *Literaturas aborígenes*, no sólo cita esta obra sino que se sirve de ella como de una segura fuente de información sobre la materia” (589).

<sup>8</sup> Un entrelazamiento semejante lo encontramos en la obra del escritor peruano Manuel Scorza (1928-1983), quien también centra su mira en el mundo indígena a partir del marxismo y el accionar del PC. La obra novelesca de Scorza —*Redoble por rancas*, 1970; *Historia de Garabombo el invisible*, 1972; *El jinete insomne*, *Cantar de Agapito Robles*, *La tumba del relámpago*, 1979 y *La danza inmóvil*, 1983— puede considerarse el relato de las luchas campesinas en los Andes centrales peruanos entre 1952 y 1962; a la manera que las novelas de Jesús Lara, vistas en su conjunto, pueden considerarse la narración de la vida del indio en los valles y el ande cochabambinos. Empero, las poéticas, las prácticas narrativas, el tratamiento del tema, etc., que subyacen a las novelas de los dos autores, son marcadamente distintas.

El primer y más radical gesto político de la novela que nos ocupa consiste en hacer visible, exponer o de(s)velar —dado que el autor es “quien podía (puede) hablar” — “la injusta tragedia del indio”. Se trata de una planteamiento que busca ir contra lo que se suele llamar “el exotismo de lo autóctono”, abriendo la mirada hacia el mundo indio no como un visitante de lo exótico, sino desde lo profundo o “desde adentro”<sup>9</sup>, en palabras de José María Arguedas.

Desde el espacio textual, las palabras de uno de los personajes parecen también ‘espejar’ la intencionalidad de la escritura de la novela.

La mujer de tata Caitanu hacía el relato con tales pormenores y con tanta angustia que daba la impresión de que hubiesen visto sus ojos o sufrido su carne el martirio. Sin embargo no hacía otra cosa que reproducir las palabras que escuchara de labios de tata Apuli. La Mitmayana le oía con los ojos reseco y la garganta apretada por una mano invisible y sentía que impulsos desconocidos hervían en su pecho como en un caldero largo tiempo sometido al fuego. (410)

Evocar, pues, de manera pormenorizada y con tal fuerza de persuasión y desde una perspectiva lo más cercana posible, como si uno hubiera vivido en carne propia los angustiosos hechos que atraviesan la vida de los indios (dar “la impresión de que hubiesen visto sus ojos y sufrido su carne el martirio”) y prestara su testimonio. En otras palabras, relatar las perturbadoras ocasiones en las que parece revivirse algo ya dolorosamente experimentado.

Indudablemente, *Yanakuna* marca la vivencia del horror frente al abuso, a la segregación y a la pobreza. Desde nuestro aquí y ahora, nos parece pertinente retomar y desplazar la idea de Ricardo Piglia en torno a la experiencia de la dictadura, para tratar de expresar el drama de escritores real-indigenistas, como Lara, que persiguen transmitir el horror frente a la discriminación y la vivencia del racismo afincada en el hecho colonial: “una experiencia que parece estar más allá del lenguaje... ¿Cómo **transmitir** la experiencia del horror y no sólo **informar** sobre él?”. Ese parece ser también el dilema central que cruza la obra de Lara.

En *Yanakuna*, la respuesta se afina en un gesto marcadamente literario: la invención del personaje. A través de Wayra se logra radiar experiencias que son muy difíciles de transmitir y que,

---

<sup>9</sup> De ahí también el inclusivo del título de la novela, que ha sido traducido como: “Nosotros los pobres”. (La traducción literal sería *yana*=negro, esclavo, *kuna*= nosotros: nosotros, negros o esclavos).

por tanto y a mi entender, suponen una relación con el espacio de los límites, puesto que es en esa coyuntura donde el escritor desafía y confronta las limitaciones del lenguaje. Entonces, la literatura se plantea como un trabajo en, con y desde el lenguaje, y contra sus limitaciones, para **trascender la mera información**.

Lara encara ese difícil trance, en primera instancia, creando un personaje novelesco con una sólida “psicología trascendente” (Monsiváis, “El realismo” 189); esto es, un ser con una complejidad y riqueza espiritual, que lo aleja del mero símbolo y cuya huella se hace culturalmente existente. En esto, *Yanakuna* se distancia de los personajes de las novelas más clásicas del indigenismo como *Raza de bronce*, *Huasipungo*, de Jorge Icaza, o de otras posteriores del propio Lara, puesto que la afirmación y valoración de las especificidades individuales y particularizadoras del personaje central se constituyen en la piedra de toque del discurso de esta novela.

Es evidente, además, que hay en esta obra, como en las demás de Lara, un interés político-social de defensa del indio tras el que subyace una idea particular de sociedad, pero, lo que se persigue específicamente es recobrar la experiencia individual de vida de una indígena y, a través de ella, instaurar una especie de lección crítica que busca despertar, en el estremecimiento apelativo al lector, una mirada consustanciada con el mundo indio. Implícita y paralelamente, se devela la concepción de la literatura como un modo de conocimiento y una herramienta —un instrumento político— para hacer y rehacer el diálogo con el ámbito originario. Desde ahí surge, entonces, una palabra habitada por las cargas referenciales, los materiales de las inmediatas circunstancias históricas, la denuncia del abuso del poder, la crítica social, las reacciones y los sentires de los personajes indígenas frente a específicas circunstancias. Y, con todo ello, un discurso comprometido y comprensivo —afectiva y culturalmente— del sujeto y la cultura indígenas.

En segunda instancia, Lara logra trascender la información en esta novela a través de la cuidadosa y prolija construcción de un efecto discursivo de sentido, que consigue la exposición del desquiciamiento de una sociedad regida por la discriminación, el abuso del poder y la injusticia, como herencia colonial —proceso sistemático y persuasivo en la novela al que volveremos más

adelante. Luis H. Antezana había señalado esta característica en *Yanakuna*, aunque de pasada y en relación a su comentario sobre *Los deshabitados* (1959) de Marcelo Quiroga Santa Cruz:

El sinsentido social no es nuevo en la novela boliviana, baste recordar, por ejemplo, el final de *Yanakuna* (1952) de Jesús Lara: cuando Wayra recurre a la oración como último resquicio de sentido, las hornacinas del templo están vacías y esa magnífica mujer —el personaje femenino más poderoso de la literatura boliviana, quizá— comprende que no hay cielo para su sufrimiento. (“La novela” 30)

### 3.2 DE LOS PERSONAJES

La modernidad no es renunciable y negarse a ella es suicida;  
lo es también renunciar a sí mismo para aceptarla.  
Angel RAMA, *La ciudad letrada*

#### 3.2.1 Wayra o la moral de la resistencia

La acción guía la estructuración de la obra y, como en las narrativas del realismo clásico y de manera semejante, también en *Yanakuna* se va construyendo, al mismo tiempo, un fuerte e intenso personaje, en este caso, femenino: Wayra (viento en quechua), la india que enfrenta un mundo y una sociedad implacable con su raza. Hecho que, además, permite al narrador una visión subjetivada y desde la perspectiva indígena y de sujeto vivencial directo. Veamos el modo que tiene el narrador de contar las experiencias extremas que vive la protagonista.

Las peripecias de su accidentado deambular no son insertadas de manera brusca. La historia novelesca se detiene primero en los años de la niñez de Wayra y en la desgracia que acarrea a la familia la muerte del padre. Lara cuida de no caer en la descripción de un tiempo de desventura permanente. La familia de Wayra, aunque vive bajo el sistema de la hacienda, es de las familias campesinas que se podrían calificar de afortunadas o adineradas y ella, como pastorcita, empieza mostrando la fuerza de su carácter y la alegría de los juegos y del esparcimiento, a la vez que su apego al rebaño, a los amigos, a su familia y a su choza. Veamos una escena de su infancia:

Una vez en la falda del cerro, no es exagerado decir que empezaba la fiesta. Las tunantes trepaban como jugando a quien llegaba primero y se dispersaban que era un contento. Umana corría saltando y ladrando, afanado en mantenerlas agrupadas. En los molles los pájaros inventaban juegos extraños. El sol enloquecía de dicha a las piedras. Los tolare celebraban con carcajadas las travesuras del viento. De improviso las ulalas sujetábanla por la pollera tal si quisieran decirle: “Juega con nosotras”. Las rocas se le erguían delante: “Quédate aquí”. Las menudas y olorosas florecillas se le prendían: “Queremos irnos contigo”. Entre tanto llegaban a la zona de los pastos. Era propiamente llegar a la meta. Aquella parte del cerro era casi plana, con declive apenas perceptible. En el atadito de qoqowi traía siempre unos copos de lana y una pequeña rueca. Le gustaba hilar a la sombra de algún molle. Lo que hilaba resultaba siempre del agrado de su madre. [...] Sabía muchas canciones, varias de ella aprendidas de los chacareros de la hacienda, de noche, cuando su madre iba con ella, por miedo al kharisiri, llevando la cena a la chapapa del marido. [...] Su voz era aguda y apacible. No había en el cerro uno sólo a quien no le agradase escucharla. Ella solía empezar:

“Wawakiyamúmay,	Cántame un wawaki
Wawakiyamúmay,	Yo te cantaré otro... (28)

Y el recurso a las figuras literarias se abre en festejo de la alegría, consustanciación y armonía del cuadro pastoril<sup>10</sup>, que celebra el feliz diálogo naturaleza/personajes, recogiendo de paso prácticas (tejido, hilado) y creencias (*kharisiri*) encarnadas en el cotidiano vivir de la imilla pastora.

Es el desarraigo de esos espacios tan caros a la protagonista lo que la lleva, primero, a la casa del padre del cura en un pueblito cercano a la hacienda, luego a otros pueblos, a la ciudad y a una otra comunidad campesina, y, finalmente, a otros pueblos intermedios y a la ciudad, más precisamente a los calabozos de la policía y a los tribunales de la justicia citadina.

La historia de este desgraciado errar se inicia cuando, vendida a los padres del cura del pueblo (Cap. VI “¿Por qué me vendes, madre? ¿si no soy oveja ni pollo! ...”), intenta y reintenta la huida. A la manera del pícaro de la picaresca literaria, Wayra tiene que usar su astucia para lograr sobrevivir en un espacio hostil; pero su deambular es problemático en la medida en que está regido no por el medrar<sup>11</sup>, sino por perseguir valores auténticos (el de la autodeterminación es uno de ellos; la libertad, la justicia, son otros), que se tornan inalcanzables, dada la condición colonial y de opresión del indígena.

<sup>10</sup> En la apreciación de la voz y las canciones indígenas, el contraste con Arguedas es notable, recordémoslo en *Wata Wara*: “Y esos dos seres rústicos e ignorantes entonaron una de sus canciones monótonas, alarmando a las aves”.

<sup>11</sup> Medrar, en el sentido que le da sobre todo la picaresca, donde la obtención de fortuna —buscando aumentar los bienes u obteniendo dinero a cualquier costa—, y el ascenso social son la meta última.



Ahora bien, la movilidad espacial o geográfica de Wayra no obedece a un espíritu intrínsecamente nómada, sino más bien a un permanente acoso del poder omnipresente de los amos. Wayra pasa de amo en amo y, al interior del sistema de la hacienda, su familia pasa de hacienda en hacienda. Las haciendas a su vez cambian de dueño, van de mano en mano<sup>12</sup>, pero nunca están en manos de los indios.

En el círculo mayor que el discurso novelesco establece, Wayra inicia sus días en una hacienda del valle cochabambino y termina en una de la puna bajo los rigores del mismo régimen que extiende sus tentáculos a través de los pueblos intermedios (más, o menos grandes) y de la ciudad. De esta suerte, los indios no pueden escapar a un cerco que la obra espeja, además, en diferentes circunstancias de la historia novelesca. Así, ésta se estructura a la manera de círculos concéntricos aparentemente nómadas y cambiantes, pero que no implican en el fondo cambio ‘real’ alguno: Wayra en la casa del cura, Wayra en el pueblito, Wayra en la ciudad, Wayra en la hacienda de la puna, Wayra de nuevo en la ciudad.

De esta manera, la novela traza una amplia red espacial, pero el peregrinar de la india al final muestra un *wayronquear*, un dar vueltas en torno a lo mismo. En contienda o contradictoriamente, esto es, en tensión dialéctica, el deseo, la fuerza y el empuje de Wayra trabajan en dirección a desestabilizar esos círculos. La protagonista cae, se desolla y vuelve a reemprender la vida, una y otra vez, en una porfiada voluntad de sobrevivir. Sin embargo, desde el ámbito de las experiencias personales y de los recorridos vividos, el sujeto novelesco no permanece idéntico. Luego de su transitar por uno y otro espacio, la protagonista va ganando en espesor y en la inscripción de huellas internas que pueden ser entendidas como la instauración y preservación de una memoria y de una experiencia en los múltiples planos que conforman su mundo. Se trata, evidentemente en esta novela, de la búsqueda esforzada de dar una idea de esa experiencia personal, violenta y secreta a través de la escritura.

---

<sup>12</sup> En la novela se cuenta que las fincas “San Isidro” y “Santo Espíritu”, pasan de manos de unos hacendados a otros y, finalmente, el doctor Cantito pasa a poseer ambas.

La denuncia, que es consustancial a *Yanakuna*, se teje también sobre esa especie de círculos concéntricos contruidos por la narración de la vida de la heroína. Es imposible re-figurar, imaginar y, menos aun, establecer un nuevo orden en una sociedad estatuida sobre el total menosprecio, sometimiento y aniquilación del indígena. Una tela de araña donde la discriminación, el abuso y la falta de respeto a los más elementales derechos humanos, por un lado, atrapan en sus redes y, por el otro, impelen a la protagonista a abandonar los diferentes espacios por los que transita, empujándola a una migración forzada.

El último círculo se entrama en torno a la historia de la violación de la hijita de 11 años de la protagonista, en la hacienda de la puna, a manos del hijo del patrón y administrador de la misma. Esta violación es aun más brutal que la de Wayra a manos del cura del pueblo del valle y mueve a esta última a deambular de un pueblo a otro, y finalmente a la ciudad en busca de justicia. La segunda violación traza la figura de un círculo dentro de otro círculo, un remolino que traga, que arrastra, que hunde cada vez más. En este círculo final, el personaje femenino adquiere ya transparentemente una figuración sociopolítica: Wayra frente al Estado, a la justicia y al gobierno como exclusivos protectores de los intereses de los *kaphajkuna*, o “los amos”, del patrimonialismo, de la propiedad feudal de la tierra y del poder irrestricto. Cercada por la ‘condena’ racial, los actos cotidianos de la vida de Wayra pasan a trascender esa cotidianidad y el espacio meramente individual, puesto que son marcas de un abuso inmisericorde extensivo a toda una raza. Desde el espacio de la reflexión en torno al afán totalizador de la novela como género, es ciertamente el **nomadismo** a que la segregación racial condena a Wayra el que permite a Lara dar una imagen de totalidad y un panorama abarcador del conjunto de la sociedad boliviana de la época<sup>13</sup>.

Aunque resulta claro que los pronunciamientos que analizamos son elementos ya pertenecientes al discurso ficticio —parte por lo tanto de la ilusión poética—, es evidente que en

---

<sup>13</sup> El tiempo de lo narrado es posterior a la Guerra del Chaco (1932-1935) y anterior a la Revolución de 1952 y a la Reforma Agraria. Las referencias temporales son contadas e indirectas en la novela, como la que tomamos en la cita que transcribimos a continuación: “Los amos disponen de buenas armas y parece que hasta de una ametralladora. —Sí, una piripipí— dijo alguien que por lo visto estuvo en la Guerra del Chaco” (422). O, en términos de denuncia y de humor amargo, en la ‘historia de los ‘Botados’, se dice del poeta, periodista y diputado, ministro y doctor, Botado Cantito: “y fue él uno de los muchos que proporcionaron las brasas para encender la guerra del Chaco” (339).

esta novela la vida ‘real’ se hace patente en la individualización de esta mujer indígena, cuya personalidad de ninguna manera es intercambiable con ninguna de la de los otros personajes, por muy indios o indias que todos ellos sean. Se da, pues, un seguimiento a diferentes procesos que desembocan en la construcción congruente, compleja y particularizadora de esa conciencia individual.

En la niñez, Wayra es presentada como vital, expansiva y alegre y con un fuerte espíritu de líder: “Así embrujada por el cerro, en un pequeño mundo poblado de ovejas, de juegos, de canciones, de risas, así era cómo había vivido Wayra. No se conocía entre los pastores a nadie más veloz, ni más perspicaz, ni más travieso” (30). Es a veces dura y no perdona, así porque sí, a sus compañeritos, o los hace quedar en ridículo cuando hacen cosas que no corresponden, pero sus amigos la aprecian y extrañan su ausencia. Después de que Don Encarno quita a su madre el rebaño para cobrarse las deudas que la viuda adquirió para hacer las exequias fúnebres de su marido, Wayra llora sin parar, deja de comer y, aunque primero trata de consolarse haciendo un rebaño completo de arcilla, pronto pierde el interés, no duerme, se pone cada vez más flaca y rara. La frustración y el dolor hace que se comporte de manera desconsiderada con sus hermanos y con todo cuanto la rodea. Se ve en su actitud un rechazo al cosmos, a la naturaleza y sobre todo a su entorno inmediato, que han perdido sentido para ella, hasta su perro al que quiere entrañablemente y al que castiga sin motivo. Tampoco guarda consideraciones con la situación económica de la madre y la desobedece y enfrenta cuando ésta sugiere que podría volver al cerro como ovejera del rebaño de la hacienda sublevándose “furiosa como un demonio”: “¡Yo no quiero las ovejas de la hacienda! —protestó— ¡Quiero las nuestras! ¡Las que nos saltearon los cholos del pueblo! ¡No iré al cerro con ovejas ajenas!” (47).

A partir de ese punto de corte paradigmático para la historia personal de Wayra, la obra va poniendo en escenario la dinámica de violentas tensiones, donde la indígena va sufriendo profundas fracturas. Un gesto obstinado, compulsivo y rebelde se va marcando desde niña en la personalidad de Wayra; empero y simultáneamente, también desde muy pequeña vive la doma y la

represión de ese gesto. La actitud de rebeldía que se pone en escena en la cita anterior, hace eco, años más tarde, en la Wayra adulta y sublevada por los excesos sin nombre de los poderosos, cuando grita a los puneños:

—¡Cobardes! No tenéis valor para defenderos! ¡No sois hombres para vengar a vuestras mujeres ni a vuestros compañeros! Esclavos de cuerpo y de alma! Los mulos y los caballos suelen mostrar su rebeldía a coces! [...] Después diose cuenta de que mama Khatira la exhortaba llorando:

—Los indios —decía la anciana— no llevamos la misma sangre que los blancos. Nuestro destino es sufrir en este mundo y nuestra única esperanza está en el cielo. No podemos hacer otra cosa que resignarnos. ¿Has conseguido algo al haber corrido en busca de castigo para el amo? Nada más que sufrimientos y desastres. Lo que nos toca ahora es callar y pedir a nuestros santos que nos asistan. De lo contrario caerán nuevas calamidades sobre nosotros. (416-17)

El diálogo de estas dos mujeres activa discursos fuertemente contrapuestos y busca expresar posiciones encontradas al interior del grupo de los personajes indios. Las palabras de mama Khatira (suegra de Wayra) surgen bajo el ala de la impotencia, nacida al conjuro de la represión y la imposibilidad de transgredir el espacio del poder de los *kaphajkuma* y van apoyadas en los adoctrinamientos de la iglesia católica. Las de Wayra, ante la inminencia de la muerte de su compañero y en busca de mover a los indios a la rebelión. Podríamos añadir que el discurso de la india mayor, al buscar meramente exhortar a la pasividad, explicita al mismo tiempo el complejo de los “vencidos” según el cual el destino de los indios ya ha sido apostado de una vez y por todas. El de Wayra, que insulta y persigue una reacción, apropiándonos de la sugerencia de Silvia Rivera, expondría la actitud de un sujeto “oprimido” pero jamás la de un “vencido”<sup>14</sup>.

Empero, ocurre que, en muchos otros espacios de la novela, la protagonista comparte la perspectiva de su suegra, o duda y cavila frente a lo que se debe y lo que no se debe hacer. Esto, porque las experiencias propias y las circunstancias no le proporcionan un terreno estable desde el cual tomar una posición inequívoca. Este punto de entrecruce e inflexión problematiza el hecho de ver tan sólo “incongruencias psicológicas” en la ilación no armónica de este personaje, pues la

---

<sup>14</sup> Remitimos al lector a la oposición entre los términos “los vencidos” que emplearon Nathan Wachtel y Miguel León Portilla y el “Oprimidos pero no vencidos” de Silvia Rivera, que apunta a la gran diferencia y tensión semántica entre los dos términos. El primero presupone una derrota o rendición definitiva y el cese de la oposición o el esfuerzo de modificar esa situación. En el otro extremo, “oprimidos” marca el hecho del sometimiento por la violencia; pero apuesta a la resistencia, al enfrentamiento y a la necesidad de liberación de esa sujeción, de esa subyugación, a través del “pero no vencidos”.

escritura de Lara tensa de manera enriquecedora el hilo a favor de la constitución de Wayra y su relación dialéctica con la situación social que le toca vivir, justamente a partir de esa dialogía imprecisa. Así, en unos momentos, nos es presentada como impulsiva y no vacila para nada en sus decisiones: “Wayra no era de las que vacilaban cuando se le ocurría hacer una cosa. No le gustaba pensar mucho” (137). Tampoco es pasiva durante la escena de la violación, por el contrario, se resiste con todas sus fuerzas y, cuando ya no puede más, arranca al cura de un mordisco un pedazo de labio, acción que marcará físicamente y para siempre al violador.

En la misma dirección, pero desde un otro ángulo, podemos ver cómo aunque Wayra es sometida a la crueldad y los abusos de su patrona, que la deja, por cualquier quítame las pajas, “molida, sin hipérbole” (138), encuentra rendijas para poder respirar:

A los pocos días de este episodio, el ama fue nuevamente víctima de la salamanca. La malvada se había llevado todo el dinero. Doña Elota daba pena. Sollozaba sin consuelo, como si hubiese perdido a un ser muy querido. Wayra experimentaba una especie de complacencia ante las tribulaciones del ama. Sin quererlo, sin ninguna intromisión de la voluntad. Era algo que brotaba de muy hondo. Lamentaba no haber sido ella, como la vez anterior, la salamanca. (139)

En la cita se subraya la tensión entre los adjetivos que usa el narrador para calificar a la salamanca (“malvada”) y el estado de doña Elota (“daba pena”) con los sentimientos de alegría que la situación despierta en Wayra, incluso más allá de su voluntad. El lenguaje abre de este modo el espacio de esta escena al humor y la ironía cómplice entre narrador, lector y personaje indígena, marcando simultáneamente el distanciamiento con el mundo de doña Elota. Así mismo, la alusión a la salamanca en la cita nos remite al carácter creativo y astuto de Wayra que, para librarse del castigo que le podía atraer el haber robado el dinero de su ama y apoyándose en la creencia popular, inventa y finge haber entrevisto, en la noche y a la luz de la luna, las monedas de su patrona irse en fila bailando detrás del bicho. Y doña Elota se traga la historia. De donde, humor y complicidad van predisponiendo al lector a favor de la imilla.

En estas ocasiones, Wayra se felicita y se siente orgullosa de robarle el dinero a su ama porque, de esa manera, puede escapar al hambre, ayudar a su familia o regodearse en sus pequeñas

venganzas. Empero, en muchos otros momentos, vive rodeada y obsesionada por el miedo y el horror a los excesos del castigo físico al que permanentemente es sometida. De ahí que en ese mismo espacio, la casa de doña Elota, Wayra nos sea presentada también como un ser ensimismado que se sumerge en sus pensamientos y permanece reconcentrada y absorta en su situación personal. En esas ocasiones y en marcada contradicción con la cita anterior, se arrepiente de robarle a su ama, ya porque el cura le ha dicho que ese es un grave pecado, ya por pavor al azote:

Se puso a pensar en lo que acababa de hacer. En un momento, sin proponérselo, sin darse cuenta había quebrado su voto de no volver a robar. Tenía miedo. Si la descubrían, infeliz de ella. Por algo que no era en realidad una falta, el otro día el ama la había apaleado hasta dejarle destrozado el cuerpo. ¿Cómo la golpearía si lograra descubrir su última hazaña? Estando sumida así en sus pensamientos creyó oír un leve rumor de pasos [...] ¿Una aparición? ¿un alma en pena? [...] Con los pelos erizados vio cómo la sombra se escurría sobre el cobertizo de los cerdos y por el pilar del centro hasta el suelo, desvaneciéndose luego junto a la puerta. La muchacha perdió el conocimiento. Siempre había oído contar que la presencia de las almas arrancaba sangre abundante de la nariz. La criada pudo comprobar que en el suelo se había formado un pequeño charco. No se le pasó el miedo. (143)

En la segunda parte de esta cita, Wayra, todavía una niña o una preadolescente, se muestra como una persona crédula e impresionable ante la posibilidad de enfrentarse con fantasmas o almas en pena. Estas forman parte de las creencias y cosmovisión del mundo en el que se desarrolla la vida de la heroína y además forma parte de los miedos infantiles. Frente al robo y a las actitudes de Wayra en relación al mismo, así como ante su credulidad y creencias, el narrador guarda las distancias pertinentes y no explicita su propia posición, actitud que guarda cierta correspondencia con la posición frente a la fe de nuestro personaje en la Virgen y los santos, que comentaré más adelante.

Volvamos a la escena anterior. Un poco más tarde, Wayra cuenta cómo movida por esa primera impresión, ha descubierto que no hay los tales fantasmas o almas en pena y que tras ellos están, más bien, el cura y la esposa del corregidor. Se revela así como curiosa y observadora, pero también como profundamente ignorante en torno a varias cosas. Veamos esta conversación entre la novia Aniquila y Wayra: “A tu edad, te rebalsa la malicia. ¿Por qué una mujer ha de venir a

encerrarse de noche con el tata cura? ¿No sabes que él es algo así como el mismo Dios?” A lo que responde Wayra: “Lo sé, Anaquila. Pero lo que te cuento es la verdad. Ahora no sé si será malo el que una mujer venga de noche a conversar con el tata cura. ¿Es malo que yo venga a conversar contigo?” (152). Astucia del narrador que, con la pregunta directa de Wayra, muestra de otra manera la inocencia y candor del personaje.

Después, Anaquila experimenta el acoso del cura y responde a otras preguntas de Wayra:

—Es que salgo cansada del cuarto del tata cura... Me retiene cada vez hasta más tarde. Pone al lado la religión y... —se interrumpió como avergonzada.

Wayra sintió una curiosidad picante por saber lo que la amiga callaba. [...] En esto se la podía comparar con la mosquita que, cuando se posesiona de la cara de uno, por constancia que se ponga en ahuyentarla siempre vuelve. Así se detuvo Wayra **atacando esos puntos suspensivos y [...]** (154)

—Me quiere seducir...

Wayra no sabía qué era eso de “seducir”. Nunca había escuchado esa palabra. Nuevamente la granizada de preguntas. No había defensa posible contra esta bribonzuela. No quedaba otro remedio que contestarle:

—Me enamora...

Wayra vio un poco menos oscuro. ¿Pero un tata cura, ser semidivino, podía enamorar? [...] ¿Podía casarse un tata cura, y con la novia de otro, con una india, además? Un nuevo misterio surgió ante esa pequeña inteligencia ávida de ver, de conocer... e incapaz de dejar a oscuras su curiosidad. [...] Y Wayra supo muchas cosas hasta entonces ignoradas y comprendió otras que a veces vio pasar como las nubes por el cielo o como los pajarillos encima de los maizales. (155)

En el marco del “diálogo directo”, el narrador presenta a nuestro personaje como una “inteligencia ávida de ver, de conocer”, como una persona insistente, persuasiva y ansiosa de dialogar. Por un lado, ese diálogo es usado por Wayra como una especie de método cognoscitivo, pero las preguntas directas difuminan la posición crítica que les subyace. Por otro lado, se establece un guiño de complicidad entre el narrador y el lector —quien saliendo de la convención narrativa que presupone la oralidad del diálogo entre las dos muchachas— habla de los “puntos suspensivos” que en la escritura marcan el silencio y la intriga. Finalmente, esa inocencia de la adolescente indígena le sirve al narrador para explicitar las dudas lógicas, en torno a las acciones del cura, concebido como un ser casi sagrado.

En otras escenas, Wayra muestra su espontaneidad y picardía, o su solidaridad y alegría al ver gente que conoce y viene de su comunidad en la hacienda. Sin embargo, su reacción en una

oportunidad es contradictoria e, inexplicablemente, se burla y ataca con menosprecio y palabras soeces a “los novios”, una pareja indígena que está de visita en la casa del cura, aunque poco después, arrepentida, “decidió ir a desagraviarlos. Ellos no estaban enojados. Se rieron de sus lágrimas y le contaron muchas cosas de la hacienda. Wayra les oía embebecida y sus preguntas no acababan” (147). Esta escena, tierna y consustanciada entre los tres personajes indios, es interrumpida por la presencia del ama de la muchacha quien la azota con una violencia tremenda.

Entonces, surge otro de los rasgos tipificadores de Wayra, una especie de moral del desafío, una terquedad y resistencia pasiva y porfiada —para evitar el deleite del ama a vista de sus lágrimas, gemidos y quejas—, a la imposición de la voluntad de un otro, que además hace patente la relación de tirantez impresionante entre ama y sirvienta: “Algo como un clavo de fuego se le hundió en un costado. Mas consiguió ponerse inmóvil frente al látigo y no lanzó un gemido... Ella los resistía con gesto duro, sin un signo de flaqueza, como resuelta a mostrarse más fuerte que el dolor. Esa terquedad, ese rostro seco, esos ojos impávidos” (14).

Tanto los novios como el lector, convertidos en espectadores del castigo, quedan desestabilizados ante tanta violencia, por un lado, y resistencia, por el otro. La obra pone, pues, en escena la dinámica de estas violentas tensiones y profundas fracturas que evidencian la radical oposición entre ama/india:

Los novios habían mirado el castigo petrificados de espanto. Sus ojos y su oído no se entendían. Ese látigo tan violento. Esas uñas tan agudas. Esa cara ensangrentada. Sin embargo no se oyó una queja ni se vio una lágrima. No habría en el mundo una criatura capaz de no retorcerse ni sollozar bajo un castigo tan tremendo. ¿De qué estaba hecha esa imilla, hija de la pobre mama Sabasta? Mientras los jóvenes meditaban en lo que vieron, ya el ama se había llevado a empellones a la criada. (148)

Por otro lado y si todo personaje responde a la condición humana, y ahí nace la verdad de la ficción, he aquí la descripción de la angustia y los trastornos físicos que ocasiona en Wayra la desesperación por llegar pronto junto a su esposo, de quien sabe que está gravemente herido:

Tata Caitanu hizo causa con Miquita y luego invitó a la inconsolable a sentarse con ellos alrededor del ch'illami que, puesto en el suelo, al centro del aposento, humeaba un sabor por demás incitante. Wayra obedeció reprimiendo los sollozos; más éstos, reacios a todo empeño,



encontraron la válvula del hipo; además hicieron que se desecara la lengua y se adormeciese el apetito quitándole el gusto al manjar y por último taponando el garguero. Tanto, que la mujer no pasó de un bocado. (412)

Ante diferentes situaciones y experiencias, confrontando distintos momentos o etapas de la vida, frente a diferentes personajes, el relato va poniendo al descubierto múltiples facetas de nuestra protagonista.

Pero, ¿cuáles son las formas de entretrejer en *Yanakuna* los hilos de esta historia? En la novela, los atropellos contra Wayra se construyen a lo largo de la narración en escala ascendente, hasta el final cuando enfrenta el sinsentido social en la imposibilidad de recurrir a alguien con sus quejas en pos de justicia, se expresa así la desgarradora agonía que significa la impotencia de la segregación, la servidumbre y la humillación. Estas hebras se tienden a partir de políticas públicas, digamos, pues se afincan en relaciones o marginaciones sociales pre-establecidas, en el poder y orden social, estatal, institucional, pero se proyectan en el orden personal y en la subjetividad individual. Aquí todo es cierre, vencimiento, coartación y anulación.

Otros hilos entran en el tejido del entrecruce de las acciones y de la subjetividad de la india Wayra, textura que persigue enarcar y tensionar el diseño del tal entramado de suerte que muestre su fuerza para suscitar la imagen del indio en su participación activa, aunque sea desde el marco de la segregación y la marginación, en el espacio de los fenómenos sociales bolivianos, pero desde la potencia de la resistencia. Un discurso de la subjetividad, desde el que se trata de discernir la etnicidad de un mundo íntimamente fracturado debido al abuso del poder, acuñado a partir de un orden colonial. El doble tendido de estos múltiples hilos da al personaje un carácter estructurante de la narración, de la historia individual y de la historia colectiva. La puesta en escena de la vida de Wayra coloca ante nuestros ojos de lectores la historia del extrañamiento social de la raza indígena, pero también y en primera instancia, no como una historia pre-existente, sino como el hilván, el trazo, el tejido, la textura de cómo se va construyendo una vida individual, el drama solitario y personal de la india Wayra. Reiterémoslo: el entramado de esa vida, de esa historia es, en última instancia, la novela misma.

### 3.2.2 Cholos, indios y blanqueados

La obra busca dotar de rasgos individualizadores a otros personajes secundarios como don Encarno y doña Elota. Estos —entre los más sugestivos— son tratados con inteligencia y jugando casi siempre con características satíricas o irónicas que subrayan lo absurdo, ridículo o extremo de sus posiciones en relación a los indios.

En torno al primero, el discurso explicita y espeja en uno de sus pasajes el recurso que, en relación a sus personajes, el propio texto en su conjunto va ejecutando:

Entre la cholada del pueblo no había muchos como don Encarno y ninguno tan honorable y tan adinerado. [...]

Otra de las conquistas notables de don Encarno era que se había labrado una biografía. Don Encarno era, pues, lo que se llama un hombre con biografía. Tenido universalmente en calidad de portento, sus dichos y hechos se hallaban escritos con letra indeleble en el cerebro del pueblo. (70-71)

Si en la novela en su conjunto de lo que se trata es justamente de dotar de una biografía<sup>15</sup>, en primer lugar a la heroína y, en segundo, a la historia del sufrimiento y sojuzgamiento de los indios, el pasaje podría leerse, con un poco de humor, como una “puesta en abismo” que permite visualizar, desde el propio texto, el objetivo que persigue *Yanakuna*, aunque claro, subrayando el distanciamiento de la intención satírica y tergiversadora de la cita.

Pero además y desde la misma cita, se desprende un hilo que va constituyendo un personaje que aparece de vez en vez en la obra y que es una voz anónima y colectiva (la cholada, el pueblo, etc.) y que en muchos casos da su posición, sus versiones o crea su propia historia diferenciada, cercana unas veces, distante otras, de los hechos que construye la historia novelesca. Son los rumores, chismes, susurros o murmullos que, de distintas maneras, activan el adagio popular “si el río suena, es porque piedras trae”:

Entre tanto la imaginación del pueblo no dormía. Sus poderosas antenas captaban cuanto acaecía en la casa parroquial. En un principio circularon rumores de diversa índole. Se dijo

---

<sup>15</sup> Esto es, la articulación de una vida a través del tiempo.

que doña Elota había flagelado a su criada como en los cuarteles antiguos, obligándola luego a devorar, a trancazos, un balde lleno de excrementos. [...] El pueblo poseía una habilidad portentosa para el relato. Sabía presentar sus escenas con trazos vigorosos y soberbio colorido. Por cada boca hablaba un artista que en vez de copiar creaba. (178-79)

Son pesadas y significativas las piedras que el río trae en relación al sacrificio de Wayra, y crean tensiones varias con las versiones y los sermones del cura, doña Elota y su familia. La novela pone en escena ese pugilato.

Pero volvamos a los personajes individualizados. La novela se detiene también en la chola<sup>16</sup> doña Elota, esposa de don Encarno y madre del tata cura, que es la mujer más cruel, perversa, abusiva y despiadada con Wayra, que la hace pasar de la humillación a solas a la aun más vergonzante, si cabe, de la exhibición pública. A pesar de los rasgos ya anotados, es también presentada desde otras perspectivas como una gran trabajadora, una chichera connotada, una gran cocinera y, cara a los hombres, una mujer profundamente seductora, y dotada, además, de lo que solemos comúnmente llamar desde una ambivalente valoración una astucia “criolla” de la que se vale para medrar y ascender socialmente.

Surgen también en la historia narrativa otras dos cholas que acogen a Wayra con conmiseración y la protegen: doña Altagracia y la Sastrepanchu. El narrador se detiene mostrando la bondad y apego de las mismas, sobre todo la última, para con Wayra. La propia Wayra, en vestimenta citadina de chola, se le presenta a Simu (el hombre que será su marido) como una generosa y linda cholita. Aunque, en escenas previas, Wayra reafirma su identidad cara a sí misma como indígena reconociéndose como una imilla o india joven y distanciándose del “cholita guapa” de los requebros. En realidad, su vida y experiencia en la ciudad y pueblos intermedios, además de su vestimenta, la han convertido en una ‘perfecta’ chola cochabambina. Así la percibe, prejuicio de por medio, la mamá de su marido, por ejemplo, en el siguiente monólogo: “¿Qué quería ella en la hacienda? ¿Por qué tuvo que aferrarse con tanto impudor a su hijo? Era una mujer repulsiva. Nadie se atrevía a vestir en la estancia una pollera tan corta; cubriendo apenas la rodilla; ni ese sombrero

---

<sup>16</sup> Americanismo que sirve para nominar al “mestizo de sangre europea e indígena” que “adopta los usos occidentales” (*DRAE*).

tan alto, tan duro y tan blanco que parecía una torre de iglesia; ni esa blusa...Quizás andaban así las cholas de la ciudad...” (314). De estos modos se busca escapar al maniqueo encasillamiento de los personajes en el ámbito de la ‘chola’, por ejemplo, hecho que hace que salgan a relucir gamas variadas e interesantes de las idiosincrasias locales y también diferentes perspectivas e incluso prejuicios diversos. En la cita, por ejemplo, los que tiene una india de la puna respecto de una chola cochabambina de la ciudad.

También algunos de los personajes indios muestran diferencias notorias y se marcan dos espacios de particular tensión, en el borramiento de las tradicionales fronteras entre personajes “buenos/malos”. Uno es aquel donde la pobre Wayra, expulsada de la casa de sus antiguos amos, vuelve a la choza de su madre. Allí sus hermanos y hasta un indio viejo próximo a la familia — dada la cosmovisión indígena se supone que los viejos son fuertes portadores de sabiduría—, la tratan con la mayor dureza, no la quieren escuchar, actúan de acuerdo a los prejuicios sociales más exacerbados y terminan votándola sin conmiseración alguna.

Un otro espacio de tensión en los personajes indios, esta vez marcado históricamente, lo constituye el de los *jilaqata*, puesto que ellos han sido incorporados por el patrón en el sistema de la hacienda para el mejor control de los indios y juegan un papel ambiguo al interior de su comunidad. En la novela hay entre ellos varios que se juegan el pellejo por sus hermanos de raza (uno de ellos es tata Apuli), pero hay otros que se someten a la lógica del patrón y pasan de oprimidos a torturadores, traicionando la causa de su pueblo:

Tata Hilacu y otros peones se transformaron en perros guardianes de la hacienda y en verdugos de sus compañeros. No sólo recobraron sus bienes, sino que recibieron importantes donaciones de los amos. Había hambre en las chozas y látigo, y trabajo duro, y humillaciones. Todo, peor que antes. Ahora no sólo trabajaban los hombres sino también las mujeres y los niños. (444 -45)

Ejercen, pues, una especie de ‘micro poder’ y se han pasado a la lógica de los *kaphajkuma*; pero al final, no han podido franquear, ni en un paso, la nítida e impermeable valla que los separa de los ‘blaqueados’.

Por otro lado, en general y marcando la diferencia con *Raza de bronce*, en *Yanakuna* los indios se muestran como seres expansivos, comunicativos, juguetones y capaces de gozar de la vida en los resquicios donde pueden escapar del poder omnipotente y tiránico de los amos:

Todos paladeaban los instantes igual que si se tratara de un panal hallado de improviso en una grieta del barranco. Por las mañanas se tendían al sol como las vizcachas y reían y jugaban grandes y chicos, hombres y mujeres. Por las tardes se hacían visitas y comentaban lo sucedido en los últimos días. (427)

También individualmente, la alegría puede desbordarlos, como se ve en las citas que en relación a Wayra niña ya transcribimos, o en relación a Simu:

Estaba loco. Soñaba. Pero lo tenía ahí. [...] Podía ponérselo. Era nada menos que un terno de Wiraqocha. Admirable, casi nuevo. No sólo eso, sino que adentro había otro envoltorio con pan y un buen trozo de carne. A Simu le saltaba el corazón. Tenía ganas de bailar, de correr, de brincar, a la manera del becerro que tras penosa brega consigue escaparse del chiquero. (282)

Por otro lado, en el ámbito citadino surgen algunos personajes secundarios que están asociados al ámbito lumpen: la primera es una chola ladrona que parece acoger a Wayra recién llegada a la ciudad y termina robándole todo su dinero. Otro es al parecer un indígena que se va aproximando poco a poco a Simu y, recién cuando éste ha depositado en él su confianza y amistad, lo tima y le quita todo el dinerito que había ido ahorrando con mucho esfuerzo trabajando como aparapita o cargador.

El patrón, para el que trabaja Wayra en su primera estadía en la ciudad, es un médico del que se dice poco de manera directa, pero del que sabemos que ella ha aprendido varias cosas que tienen que ver sobre todo con los saberes curativos propios de su profesión. En el espacio urbano aparecen también los abogados. La gran mayoría no se ocupan de “asuntos de indios”; los pocos que lo hacen son descritos como pobres, medio sucios y se presentan como un medio amedrentados frente al poder de sus colegas, aliados de los ‘blancos’. Del ya aludido médico y del joven abogado, que se atreve a defender a la protagonista y al grupo de indios después de su rebelión en la hacienda y de la muerte de ñu Isicu, la novela recoge de pasada uno de los rumores

que dice que han sido exiliados del país por comunistas (no hay mayores alusiones ni a esa tendencia, ni a esa ideología o partido político en *Yanakuna*), eso es todo.

Volviendo a los personajes centrales individualizados, otro importante es el cura. Representante del poder religioso, se construye casi sin ambigüedades y sin el menor gesto por evitar el manido esquema del sacerdote libidinoso e insaciable sexualmente. Resurge el tema del depósito de las novias en casa del cura antes de la boda con el pretexto de la formación espiritual de las mismas y la inevitable violación que sufren por parte “del representante de Dios en la tierra”. Obviamente, también busca seducir a Wayra y termina forzándola. Sin embargo, antes de la violación, se muestra como un buen maestro (a Wayra le gusta escuchar su voz y de él aprende fácilmente el castellano y el catecismo). También le hace regalos significativos a la imilla como un atuendo completo y flamante, cosa que permite a Wayra el placer de estrenar ropa nueva por primera vez en su vida. Pero, además, el cura es capaz de una real seducción amorosa: es un cholo joven y buen mozo, y la esposa del corregidor, una linda y más o menos aristocrática joven, cae rendida de amor e incluso se expone al escarnio público por su amado.

El relato, aunque de manera forzada y descuidada, asocia al cura con uno de los partidos políticos fuertes en la época de la historia novelesca: Falange Socialista Boliviana (FSB). El pueblo, cansado de sus desmanes sexuales, proscribe al cura y la movilización en pro de esa medida es comandada por un grupo de estudiantes que sufren las represalias de los falangistas. También la iglesia lo defiende y en la época en que Wayra llega a la ciudad en busca de justicia para su hija, el ex-cura del pueblo ha alcanzado el alto rango de obispo. Así, el discurso pone énfasis en la crítica a los haceres de la iglesia, y deja de lado la ideología y los rasgos específicos que subyacen al que, en los hechos, sería el más claro partido opositor al MNR, partido en el que la novela tampoco se centra y a cuyas políticas ni siquiera se alude y que el mismo año de la publicación de *Yanakuna* llevará adelante la famosa y mentada Revolución de 1952.

Más allá de las circunscripciones ideológicas y de los quehaceres partidarios, políticamente la obra marca de manera nítida la separación entre dos “naciones”: la de los indios esclavos y la de los

*kaphajkuna* amos, entre las cuales se instaura un abismo. A partir de este hecho, se expone sin matices la degradación de los ‘blancos’, envilecidos por el poder y el absurdo de la organización social. En el otro extremo los indios, que sometidos y discriminados por el sistema social imperante, hasta pareciera que, en varios casos, se creen la tal historia, como la mama Kathira, pero donde también están aquéllos que buscan porfiadamente su derecho a la resistencia.

Desde el punto de vista narrativo, en la novela se establece una especie de paréntesis en el seguimiento a la vida de Wayra, para introducir, en el espacio de la ciudad, la historia de un artesano, de mal nombre “Botado” y de su descendencia. Gruesos trazos del narrador, atravesados de una fuerte crítica, remiten al accionar de estos personajes. De acuerdo a la historia novelesca, de un primer “Botado” nace un hijo al que el vecindario apela Botado Cantito. Luego van surgiendo —en boca del pueblo— variaciones de las historias personales de estos personajes donde se enredan diferentes “Botados”, hasta llegar a uno al que se apela el “Cantito hijo”. Este sirve como espacio de convergencia entre la vida de los cholos Cantitos de la ciudad y la de Wayra y los colonos de la hacienda de la puna.

“Cantito hijo” siente vergüenza de su ascendencia chola y de la pollera de la madre. Le atraen de manera singular el cine y los libros, y se vuelve poeta, luego periodista e incursiona en la política como diputado y después ministro; se le llama “doctor” y es considerado, además, financista. Hace muchísimo dinero y luego decide volverse hacendado. Se casa con una mujer “cultu” y “de sociedad”. Tiene varios hijos entre los que se encuentra Dante Isidro que, para huir del castigo de la justicia por unas tropelías que ha cometido, es enviado por su padre como administrador a aquella hacienda de la que Simu, el marido de Wayra, es originario y donde construirá su reino despótico. En general, ñu Isicu, como lo llaman los indios, marca un profundo distanciamiento del mundo indígena y éste sólo se rompe cuando le nacen las primeras urgencias sexuales, que lo llevan a establecer relaciones y a violentar a varias indias y a violar a la pequeña imillita, hija de Wayra.

Vale la pena subrayarlo, es éste, el de los “Botados Cantitos”, uno de los espacios donde se hace más evidente la presencia textual del punto de vista del narrador y la distancia irónica con que

el mismo trata a estos sujetos, haciendo fácilmente reconocible la intencionalidad de sátira social y política del autor. Empero, si fogosos los trazos en este espacio, hay como una especie de apuro en la escritura por despachar de una vez la desfiguración que sobre la base de sus acciones y rasgos característicos de cholos acomplejados la obra busca llevar adelante. Por eso el desprolijo trabajo en la caricaturización de los mismos, que no se detiene a recuperar con cuidado las líneas de fuerza de esos sujetos para lograr desfigurarlos desde ellas en sus más concentrados detalles, sino —salvo en contados fragmentos— en la descripción de sus tropelías y abusos más evidentes.

Ahora, se impone volver al conjunto del entretejido de los personajes. A pesar del intento de escapar al maniqueísmo y salvo en algunos espacios como el de la chola, al final, *Yanakuna* nos enfrenta a un escepticismo parecido al del mexicano Mariano Azuela en *Los de abajo*, que percibe a los nuevos sectores sociales en ascenso —los cholos y clases medias— volcados casi de manera exclusiva hacia la consecución de sus intereses y ambiciones, en contra de los de los indios y del país como conjunto. En el otro extremo, Wayra no deja de ser india, a pesar de haberse vestido circunstancialmente como cholita cochabambina, de haber aprendido a leer y escribir, de haberse formado en los saberes de médico occidental de su patrón y adaptado a las exigencias de la ciudad... Alegóricamente, la novela hace que vuelva a usar las prendas de vestir de los indios (*acsu*, *llijlla*, aguayo, etc.) al incorporarse a la comunidad de su marido; que se enamore de un señorito cholo, el “señor Walaychito”, que le malpaga su amor, como corresponde a un ‘auténtico’ cholo despreciable; y que sea un indio el compañero de su vida.

Modernizarse, sin dejar de ser indios<sup>17</sup> sería algo así como apropiarse y canibalizar los conocimientos de la modernidad y la otra cultura, pero aprovechando la sabiduría y las enseñanzas de la propia. Esta parece ser la propuesta que subyace a la novela y responde a la afirmación de Ángel Rama de que la modernidad no es renunciable.

---

<sup>17</sup> En relación de franco contraste con la propuesta de Aguirre en *Juan de la Rosa*, como se puede ver.



### 3.3 EL CUERPO DEL DELITO O LA MUJER INDÍGENA

La sexta fuerza y violencia nunca jamás oída en las demás naciones y reinos,  
y que son forzadas las mujeres contra su voluntad, y las casadas contra  
la voluntad de sus maridos, las doncellitas y muchachas de diez y quince años  
contra la voluntad de sus padres y madres, por mandamiento de los Alcaldes mayores  
y ordinarios o corregidores, las sacan de sus casas y dejan a sus maridos,  
padres y madres sin regalo alguno...  
AUDIENCIA DE GUATEMALA, siglo XVI

Pasando y pisoteando el cuerpo indígena femenino, quizás el más hollado y el más vejado, comienza todo el orden colonial en nuestra América. En *Yanakuna*, desde el espacio de la exposición contemplativa y del sadismo sexual, no es el cuerpo de Wayra el que se expone a ojos del lector y de ñu Isicu, sino el de una india llamada Robusta:

El amo no se encolerizó mucho. En cambio se le dio por recordar unos golpes técnicos que le permitieron ganar buenas peleas en otros tiempos. Uno, dos y al tercero la india cayó sin sentido sobre el lecho. Luego se le ocurrió desnudarla. Nunca la había visto del todo desnuda. Un hermoso cuerpo moreno, maravilloso en sus turgencias, limpio, puro, sin asomo de rincones velludos. Ella volvió en sí, y como fiera ofendida saltó a la cara del cínico. No le fue bien. Un golpe bastó para derribarla de nuevo. Entonces él descolgó el látigo. El cuerpo limpio y puro fue llenándose de verdugones y de hilos de sangre. (358)

Teatro de la crueldad y del sometimiento del cuerpo indígena a los placeres y excesos sexuales del amo ‘blanqueado’, que no hace sino exhibir lo que tantas veces se ha afirmado en la historia de la mujer india latinoamericana.

Es interesante señalar que en *Yanakuna*, doña Elota, por un lado y la esposa del médico para el que trabaja Wayra en la ciudad, por el otro, despliegan los dos ‘tipos’ de castigos disciplinarios ejemplares del que se vale Foucault (*Vigilar*) para ilustrar “dos modos radicalmente diferentes de encarar el castigo, dos modos distintos de aplicar las normas de la sociedad” (Miller 284), en dos periodos distintos de la historia de Occidente. El pre-moderno y dos propuestas ‘innovadoras’ para el sistema carcelario moderno, y que debía sustituir el despliegue de dolor físico y espectacular típico del primero.

Doña Elota tortura a Wayra, retomando nuevamente las palabras de Miller para caracterizar la modalidad “pre-moderna” occidental, de manera “espectacular, grotesca e inolvidable”,

ensañándose en el martirio del cuerpo de la india de manera explícita y perversa. La narración se regodea en el detalle de la perversidad y en la inventiva de meticulosos y escandalosos horrores que el ama inflinge a la india:

Fijó en el ama unos ojos blancos desmesuradamente abiertos, como sintiendo que la muerte se despeñaba sobre su cuerpo. [...] Al salir del bosque el ama escogió una piedra de regular tamaño y diciendo fieramente imperiosa: “Ya que saliste de viaje, con algo debes volver a casa”: se la echó sobre el hombro y añadió: “Lleva esta carga”. Wayra sujetó la piedra con ambas manos y prosiguió la marcha. Llevaba un arenal metido en la boca y en los ojos. [...] el ama la condujo por las calles principales del pueblo. (172-73)

Éste es sólo el inicio del castigo y si al principio y, una vez en la casa, participan del mismo también don Encarno y hasta el sacristán, al final el marido grita varias veces a su mujer instándola a que pare y advirtiéndole que va a matar a la imilla.

Jamás el látigo había abierto tales surcos de sangre en carne humana. [...] el ama soltó el látigo no por el juramento, sino porque su brazo no podía más. [...] Fuera de sí, el ama se apoderó de sus cabellos y la derribó con toda su fuerza. En seguida pidió orines podridos. [...] En el líquido mal oliente echaron un buen puñado de semilla de ají...  
—Si no bebes, te mato! (174)

Pero, el suplicio sigue multiplicándose. Doña Elota manda hacer una hoguera y quema los pies de Wayra y, no satisfecha aún, la apalea brutalmente con un garrote hasta dejarla sin sentido. La irrupción de tanta exageración y morbidez en la furia de la madre del cura, que somete a la india al dominio de su poder a través de tales vejaciones del cuerpo que acaban por marcarlo con horribles e indelebles cicatrices, sólo puede tener cabida frente a un ser totalmente indefenso y marginado de todo derecho.

La mujer del médico<sup>18</sup>, en el otro extremo, utiliza un tipo de castigo, más moderno y quizás más preciso y racional, una sanción de la que se ha erradicado la tortura y la violencia corporal, como se verá. Antes de la escena que transcribimos a continuación, en la que Wayra responde a Simu sobre la procedencia del terno que ella le regalara, se había dicho de esa señora que era “tolerante”, pero que no aceptada de ninguna manera el robo. Wayra refiere así el hecho:

---

<sup>18</sup> Que es identificado como un miembro de la izquierda. La estadía de Wayra en la casa de este personaje ha significado cierto bienestar y refugio para la india y su hijita.

Fue una cosa muy sencilla. [...] Mi amo se hallaba en el destierro y sus trajes —tenía muchos— se iban apolillando en el ropero. [...] Un día se le ocurrió al ama ver cómo andaban las polillas en el ropero. Echó de menos el traje y, como yo me declarara culpable, me despidió en seguida, reteniendo a mi hija, mi ropa y mis salarios. (302)

La manera de empezar de la protagonista, “fue una cosa muy sencilla”, aunque en principio apunta a decir que es simple la explicación que busca Simu acerca de la procedencia del terno que Wayra le obsequiara, agudiza la tensión y enfatiza el tormento del “alma”: la separación de la hija, aunque también vaya acompañado de sanciones materiales.

Ambas “amas” concuerdan, empero, en ejercer un papel duramente “disciplinario” cara al personaje central, al buscar ‘erradicar’ ciertas disposiciones, actitudes, acciones o costumbres, incluso algunas, como la del robo, condenables tanto en una como en otra cultura. Ambas, muy dueñas de sí mismas, son las ejecutoras de un estricto sistema que se centra en el menosprecio de los indios y la negación sistemática de la cualidad humana de sus víctimas y de su capacidad de réplica o, siquiera, de explicación. De ese modo se produce una total afirmación unilateral de valores: los indios tienen que atenerse a la reglamentación, pero quizás y sobre todo también, al capricho de los *kapajkuna* —una lógica similar a la del ejército, hay que obedecer órdenes—, reglamentación que incluye sólo los intereses, los sentires y pensares de aquellos, y que, por tanto, impide toda posibilidad de escape al despotismo del sistema social imperante.

Pareciera, pues, que la lógica subyacente a estos castigos se apoya de manera raigal en el principio de sumisión y marginación perversa y a ultranza del indio. A partir de ella, surgen las dos formas de disciplina arriba citadas y que simplemente obedecen a los rebaleses de humor, al abuso y/o a intentos y visiones individuales de cómo se debe castigar determinadas faltas.

No se trata, por tanto, sino parcialmente, de la imposición de la lógica de la civilización / modernización y de la religión judeo-cristiana. De hecho, Wayra ha internalizado, canibalizado o fagotizado ambas: sabe leer y escribir, ha aprendido el catecismo y tiene fe en la Virgen y en otros santos. Y, ya mujer madura, se ha apropiado de los conocimientos del médico occidental y los emplea sabiamente en beneficio de los miembros de la comunidad de Simu, enriqueciéndolos y

entremezclándolos con los conocimientos curativos locales y empleando yerbas y otros remedios propios de los médicos o curanderos. En la misma senda, la obra se ocupa de mostrar permanentemente la capacidad y creatividad de Wayra para desenvolverse en el medio mercantilizado y moderno de la ciudad, por eso afirmamos que el proyecto novelesco propone, cara a los indios, lo que podría sintetizarse en la fórmula: modernizarse sin dejar de ser indios.

La historia novelesca se desliza por los peligrosos rumbos del racismo y de la religión católica como uno de sus medios para mantener tranquilos y neutralizar a los indios pero, por sobre todo, por la senda de la voluntad política de sometimiento absoluto e inmisericorde de los indios al poder de los *kapajkuna*. Cualquiera de los espacios reproduce los mecanismos de ese sistema social autoritario y represivo del indio. Fundamentalmente de lo que se trata es entonces de asegurar el estricto sometimiento y colonización del indio, bien sea a través de los excesos disciplinarios contra el cuerpo promovidos por la sujeción feudal, o por otras modalidades de castigo donde se ha menguado el dolor físico en la organización más moderna de la ciudad, o mediante la pantomima instaurada en los tribunales de justicia, o a través de la perpetuación de la costumbre de la violación del cuerpo femenino.

Son dos mestizos, una chola madre de cura y habitante de un pueblo intermedio y un mestizo —más blanqueado, si se quiere— y proveniente de la ciudad que azota de manera inmisericorde a Simu, los que montan en la novela el espectáculo del ensañamiento contra el cuerpo indígena y que podríamos titular: “Practicar la crueldad es gozar de la más alta gratificación de la sensación de poder” (Miller 291). Siguiendo la tradición de los relatos indigenistas predecesores, se podría decir que es también una violación, esta vez la de la hijita de Wayra, la que conduce al rebalse de la paciencia y a la sublevación y venganza indígena. Sin embargo, en *Yanakuna* se vuelve a tensar el hilo de esa tradición. Es, en términos más precisos, el hecho de que Wayra ose ir en busca de justicia y castigo contra ese acto, incluso a pueblos intermedios y aun a la ciudad, el que hace que ñu Isicu flagele a Simu hasta casi matarlo, recién entonces, se produce la insubordinación.

Regresando un poco atrás, hay, quizás, en la elección del sujeto de la violación, como una especie de búsqueda de universalización que perseguiría cara al lector, el acortamiento de la distancia o la heterogeneidad radical entre mundo indio/mundo blanco, pues al tratarse de una niña de 11 años, el espacio de condena se vuelve más general y colectivo, difuminando un poco la marca colonial racial.

De forma más evidente y dado que ñu Isicu primero fuerza a Wayra y luego a su hija, podemos afirmar que en el sendero de la violación *Yanakuna* presenta el gesto redoblado de ese hecho. Wayra, por su parte, es violada no sólo por ñu Isicu (en el ámbito del poder de la hacienda), sino antes por el cura (en el ámbito del poder de la iglesia)<sup>19</sup>. Pero no sólo en esta área, sino en la de la venganza, pues si bien los indios en la historia novelesca de *Yanakuna* se vengan de los patrones, la justicia de los blancos se re-venga de los indios. Ñu Isicu, a su vez, mata no sólo a la hijita sino al marido de Wayra. El diálogo intertextual con los relatos previos del indigenismo y el recurso a la comparación, a los que volveremos más adelante, obedecen también a esa lógica, desde la forma de entretrejer los hilos. De suerte que el principio de duplicación y redoblamiento constituye una de las tramas fuertes del tejido de *Yanakuna*. Tornamos, pues, a los círculos concéntricos en figura de remolino de los que hablamos en un acápite anterior.

---

<sup>19</sup> Punteamos a continuación el itinerario de la entrega voluntaria y mediada por el placer o violenta y torturada del cuerpo de Wayra:

1° El cura la atrae con sus palabras, le enseña a leer y la catequiza, le hace regalos y, hasta en algunos espacios, la protege de la ira de su madre; finalmente, la fuerza, se queda embarazada; tras intentos fallidos de la madre del cura por inducirle un aborto, vuelve a casa de su madre en la hacienda, no la quieren tener allí y ella se ve obligada a irse a la ciudad, allí le nace una hija, que será la que viole, años más tarde, ñu Isicu en la hacienda de la puna.

2° En el mismo pueblo y en la casa de la madre del cura, se siente atraída por el señor Walaychito, él la coquetea y parece responder a su amor, pero luego la desprecia y se aleja cuando ella le cuenta que el cura la ha violado. Se reencuentran en la ciudad, ella entrega su cuerpo por atracción y amor y le nace el segundo hijo; pero, luego la menosprecia por ser india y se separa de ella definitivamente.

3° El indio puneño Simu. Se conocen en la ciudad, ella trabaja como empleada doméstica y él es un recién llegado, expurgado de la hacienda de la que es originario. Admira a Wayra y se siente socialmente por debajo de ella. Finalmente ambos forman pareja. Simu asume el hijo de Wayra con el señor Walaychito (la hija de Wayra permanece en casa del ama citadina) y trabaja como aparapita. Viven precariamente, pero Wayra se las ingenia para ayudar al marido. Simu empieza a beber cada vez más. Wayra, dispuesta a todo por salvar a su hombre y a su familia, propone viajar a la comunidad de la puna, ya que a la de ella no hay retorno posible. Recuperan a la hija de la protagonista y emprenden el duro y larguísimo viaje. Wayra queda embarazada de su tercer hijo.

4° En la hacienda de Simu, ñu Isicu, hijo del dueño y señor de la misma, somete primero a la protagonista a su lujuria. Después viola a su hija.

### 3.4 RECURSOS Y SOLUCIONES NARRATIVAS

“En las montañas” hace mucho más que denunciar o identificarse con uno de los términos del conflicto: se enfrenta y nos enfrenta con una comunión perdida, con el pan separado del vino, con la fractura de las sagradas formas, con una justicia privada de legitimidad, abriendo de este modo la problemática del sentido ante un mundo en el que se ha rota la alianza.  
Marcelo VILLENA, “Revisita de nuestra tradición literaria: visiones y perversiones”

#### 3.4.1 Intertextualidades y humor

El humor es un hilo importante de la trama textual y actúa en marcada tensión, aunque atravesando varios espacios, de la crítica social de Lara. Tirantez que incluso se distiende —aunque en pocas ocasiones— en humor festivo, por ejemplo en la transposición de las particulares y figurativas maneras de hablar de los personajes. Veamos, por ejemplo, cómo reprende doña Elota a Wayra: “¡Se te durmió la escoba entre las manos! ¿Has estado orando en el huerto de los olivos? ¡Cuidado que vendrá el palo!” (68).

Más en general, atraviesa la novela un humor relativo y mordaz frente a las máscaras de los *kaphajkuna*. La exposición del abuso del poder se convierte en vehículo del humor negro, del absurdo, de la ironía y de la sátira social. Hay humor y parodia en el empleo de nombres de grandes escritores cuando primero el poeta Cantito re-nomina a su esposa —que se llamaba “Marcelina Atanasia” — “Marcel Atala”, en clara alusión a la obra romántica de Chateaubriand; o, cuando bautiza a sus hijos “Arturo Rimbaud”, “Dante Isidro”, etcétera. La apropiación, descentrada y descontextualizada lleva a la transformación ridícula y rimbombante de los nombres de grandes escritores aplicada a seres chatos y sin ninguna relevancia literaria, pero sobre todo marcadamente acomplejados en relación a su ascendencia indígena y a sus tendencias europeizantes.

Hay también sarcasmo y descentramiento de los elementos en relación a su significación original, por ejemplo, en el papel que teatraliza el poeta y escritor Cantito, frente a “la musa de

carne y hueso” de la que primero y platónicamente se enamora. La muchacha en cuestión se suicida, pero gracias a esa muerte, el joven Cantito escribe una “hondamente sentida elegía” que se publica en la plana preferencial de un diario proporcionando a su autor “momentos realmente inefables”. Humor burlesco e intertextualidad se entretejen también en los comentarios pormenorizados sobre la moda y la vestimenta en tiempos de la historia novelesca, hasta el *Quijote* se hace manifiesto entre los hilos del relato, mientras se van explicitando las jerarquías y los límites que, tanto moda como vestimenta, marcaban rigurosamente los diferentes estratos de la sociedad:

Dichosos tiempos aquellos, como decía Cide Hamete Benengeli<sup>20</sup>, en que a uno todo le venía por herencia. Hasta el saco largo y la corbata, hasta las faldas y el moño. Claro que también la chaqueta, que traía irremisiblemente una camisa sin corbata, y la pollera que llegaba acompañada de unos cabellos partidos en dos hermosas trenzas. Por tanto, cada cual había de resignarse con su suerte y vivir chaqueta con chaqueta y saco con saco. Porque el saco y la chaqueta eran naturalmente como el aceite y el vinagre. Saco y chaqueta cuidaban sus dimensiones inclusive por fracciones de centímetro. Cuando por descuido del sastre una chaqueta rebasaba su límite siquiera en unos milímetros, el escándalo alborotaba al pueblo al modo de la piedra que cae contra un t’eqe de lachiwana, hasta que la prenda, avergonzada, tuviera que rectificarse. (70)

En la escena de la seducción de la protagonista por obra y gracia del señor cura, Lara inserta — con humor más socarrón y esquivo, pero focalizándose en cada uno de los detalles significativos de su trama— la leyenda del Manchay puytu:

—¿Te acuerdas del Manchay Puitu ¿Eres tú aquella indiesita de sin par hermosura. Así también tú has sido criada y educada por mí, para mi amor. Claro que no morirás joben ni yo combertiré en música tu muerte. Bibiremos hasta muy biejos y nada enturbiará nuestra felisidad... —y le hizo una serie interminable de ofrecimientos. Dinero. Joyas. El automóvil. Polleras y mantas de seda. Dinero para su madre. Dinero para ella. Dinero. Y amor, mucho amor. Porque él la adoraba. En adelante no pensaría ya en ninguna novia ni en doña Pasesa. Pediría al obispo una parroquia en la ciudad e irían a vivir allí juntos, sin sus padres... (215)

Hay también otras remisiones literarias menos específicas, pero donde la chanza no ha bajado su mordacidad ni su afán de denuncia, como la que cuenta las andanzas de don Encarno que, seducido por una linda cholita y ante la resistencia a sus afanes, al intentar violarla termina por

---

<sup>20</sup> O en una remisión menos clara y que se apoya en una ligera variación: “De manera que en vez de tomar el tren de Machacamarcas se encaminó, a pie, por una senda casi intransitable hasta un pueblecito perdido entre las breñas de Livichuco, donde le esperaba un nuevo y tremendo contratiempo. El pueblecito, **de cuyo nombre no se acordó jamás la geografía**, era netamente indígena” (76).

matarla involuntariamente: “Pese al asedio enloquecedor del joven, que no desperdiciaba coyuntura alguna para pegársele como si en verdad fuera su sombra, la muchacha demostró muchas veces que no tenía ninguna semejanza con doña Inés. El malhadado tenorio desapareció sin rastro” (90-91).

Así, mientras la intención literaria de la obra, y desde la perspectiva de la intertextualidad, queda remarcada, el humor tiende otro de los filamentos que hace posible a esta escritura sostenerse en el tenue hilo ficticio del lenguaje<sup>21</sup> y que, permite al mismo ir más allá de la “mera información”. Por otro lado, la ironía faculta al narrador para tomar distancia y criticar acremente las actitudes de todos esos personajes ‘blaqueados’ y, a la vez, para poner en escena el drama del complejo colonial. Pero también y simultáneamente, el humor permite en varios espacios aligerar, en algunos sentidos, el horror de la inmisericorde imposición del poder y la opresión. Paradojas y ambigüedades del humor, como corresponde.

Desde un otro tendido de la trama muy diferente al del humor, la obra establece un otro diálogo también intertextual, aunque no explícito, con relatos previos del indigenismo literario boliviano<sup>22</sup>. Frente a *Raza de bronce*, *Wata Wara* y “Justicia india”, *Yanakuna* no se cierra después de la sublevación y la venganza indias. En la novela de la que nos ocupamos, después de esos acontecimientos los indios son llevados a la ciudad para ser sometidos a la justicia de los blancos. Y la novela se detiene en la puesta en escena y el desenmascaramiento de los haceres de esta ‘justicia’. Justicia blanqueada o criolla, entonces, frente a la “Justicia india” de Freyre.

Y si en el cuento de Freyre se exhibía el regodeo y los excesos de los indios en la venganza y el escarnio de sus víctimas, en claro aunque no explícito diálogo intertextual, la novela de Lara se ocupa de dar a conocer cómo los indios son capaces de discriminar aun en los momentos de

---

<sup>21</sup> Miller dice: “Foucault continuaba dedicado a insertar ‘ficción’ como llama a lo trascendente del lenguaje, en el juego de por lo demás fastidiosa prosa fáctica” (283).

<sup>22</sup> En este punto, parece pertinente subrayar el hecho biográfico, proporcionado por Coy de que Lara fue un gran lector. Leyó *Juan de la Rosa*, *Raza de bronce*, etc., y conoció también la obra de los “indigenistas” latinoamericanos de su generación como José María Arguedas y Jorge Icaza (2065).



mayor desborde y deseo de venganza. Sólo sacrifican a ñu Isicu, mientras su hermano, en ese momento en la casa de hacienda, primero huye, y pronto es olvidado. Así se refiere el hecho:

Por determinación de las propias circunstancias ni la Mitmayana ni nadie volvió a pensar en el hermano del malvado. Al fin y al cabo nunca recibieron de él daño directo ninguno. Muchos no le conocían y los otros le vieron alguna vez de lejos entre los invitados a la fiesta patronal. Siendo así, resultaba natural que la atención de los jefes y de la masa hubiese quedado acaparada por la persona de ñu Isicu. (426)

Incluso la escena de la muerte del opresor se distiende, buscando borrar su carácter espectacular: “Llegó el momento. Nada de patético. Ninguna índole de drama. Ni gestos, ni gritos, ni palabras. Como un guiñapo inútil que se arroja al fuego, así cayó ñu Isicu en la cúspide misma de la hoguera” (427).

También la actitud de Wayra, llamada Mitmayana (advenediza y sierva de los blancos por haber trabajado como empleada doméstica), que unos segundos antes se había abierto campo a codazos e iba furiosa a marcar su venganza en el que era asesino de su hija y su marido, contribuye a esa baja de la tensión:

La Mitmayana rompió con furia el anillo de jilaqatas, mas no pudo comportarse como tantas veces su congoja y su odio le habían inspirado. En lugar de aquel genio maligno que se nutría de las desgracias de los pobres y de quien había que hablar persignándose como ante la acechanza de satanás, ahora se veía apenas un muñeco desvencijado. [...] Ya no infundía ni miedo, ni odio ni siquiera lástima. Antes había que huir de él. Después había que odiarlo y se deseaba beber su sangre en su calavera. Ahora ya no daban ganas de golpearlo, ni escupirle, ni despreciarlo. Ya no era un enemigo, ya no era un hombre. Era un gusano miserable. (427)

No sólo Lara presenta la causa indígena como incuestionablemente justa, sino a sus protagonistas mesurados en su venganza. En contraste notorio y notable, los indios del cuento de Jaimes Freyre despliegan tal crueldad y sadismo contra los dos personajes blancos objeto de su venganza que Castañón Barrientos, describiendo y comentado la escena, dice:

De tanto ser el sujeto pasivo de los hechos, el hombre blanco acaba siendo víctima del indio, pues resulta al final sufriendo no un ajusticiamiento sino un acto de venganza expresado salvaje y bárbaramente. La justicia que cae sobre él ha sido descargada sobre su cuerpo con tal brutalidad, que deja de ser justicia. Los blancos, en número de dos escasamente, han sido atacados por una multitud de indígenas. Se ha arrasado con ellos mediante piedras enormes desprendidas desde las cimas de las montañas, se los ha atado a vigas, se les ha arrancado los cabellos y la lengua se les ha quemado los ojos se les ha surcado los cuerpos de miles de cuchilladas, se los ha lacerado mucho después de llegada la muerte, etc., etc. Una justicia así practicada destiñe, desnaturaliza el sentido de esta palabra.

En el espacio posterior a la venganza, los indios se dedican al festejo, al solaz y al regodeo, sin sensaciones de culpa, es el tiempo de la libertad y del descanso del yugo: “Vinieron días maravillosos... Por las mañanas se tendían al sol como las vizcachas y reían y jugaban grandes y chicos, hombres y mujeres. Por las tardes se hacían visitas y comentaban lo sucedido en los últimos días” (427).

Y el narrador simula responder directamente las dudas del lector:

No. ¿Por qué habían de estar apesadumbrados? Todo lo contrario. No hicieron otra cosa que descuajar una mala hierba. Cuando se enferma de rabia un animal se lo persigue y destruye. Si algún mal contamina los sembrados, se lo combate hasta extinguirlo. Eso hicieron ellos y no pudieron proceder de otra manera. [...] Los santos, sus únicos jueces, no lo ignoraban sabrían otorgarles absolución. (427-28)

Geográficamente, la novela de Arguedas nos remitía de una hacienda en el altiplano a los valles interandinos a través del viaje, por encargo del patrón, de un grupo de indios aimaras. En *Yanakuna*, Wayra hace un recorrido semejante aunque inverso pues ella proviene de una hacienda del valle y va luego a una hacienda de la puna. Empero, Lara nos confronta a la vida cotidiana de los indios en ambas, ya que Wayra no está de paso —como en el caso de *Raza de bronce*— sino que va a compartir la vida con su esposo a dicha hacienda altiplánica, de la que él es originario.

En la obra del Arguedas boliviano, lo que se marcaba entre puneños y vallunos era la extranjería y, sobre todo, el hecho de que unos y los otros trataban de sacar ventaja en exclusivo beneficio propio y en perjuicio del otro. En cambio, a pesar de que al principio Wayra es pésimamente recibida por todos en la puna e incluso recibe el mal nombre de Mitmayana, luego la obra muestra la flexibilidad de la comunidad y la de su suegra para cambiar de opinión, al tiempo que Wayra se granjea la confianza y estima de sus miembros.

Además, en *Yanakuna* los indios intentan aislarse de los blancos y, usando su conocimiento y la posición estratégica de las montañas, buscan refugiarse en ellas. Pero el sistema pone en marcha

sus mecanismos de defensa y, finalmente, ellos son los cercados esta vez “En las montañas”<sup>23</sup> y condenados a volver al espacio, las leyes, las reglas y el poder de los blancos, donde son sancionados con la pena máxima.

Desde el sistema, hay pues ley y justicia para los blancos, pero ésta es de principio — podríamos decir tomando el hilo de la tentación que tiende Marcelo Villena— “una justicia privada de legalidad” (*Las tentaciones*), pues la república (o la nación) no ha sido capaz de cambiar las leyes y la convivencia de acuerdo al biculturalismo nacional. Si en el cuento de Freyre “En las montañas”, hay un fundamental juego de reversiones que, empero, muestra a los indios en el momento de la venganza y en el del “juramento de silencio”, apostando a la misma lógica del amo y del esclavo, en *Yanakuna*, Lara, a más de “identificarse con uno de los lados” y de denunciar y culpar sólo al otro de buscar perpetrar esa ley, busca activar otra lógica distinta cara al indígena. Mientras Freyre, a lo largo de su cuento, se apoyaba en un interesante juego de “figuras de simetría”, Lara busca en el redoblamiento y la comparación la posibilidad de entrar al juego.

Se entrama así en *Yanakuna* una tupida red intertextual, donde unos hilos se explicitan, se marcan y se pintan con los colores del humor irónico, el descentramiento y la denuncia, otros, invisibles en la superficie textual, dialogan intensamente con obras precedentes del indigenismo literario, buscando purgar, corregir, enmendar o modificar partes, escenas, figuras, lógicas o visiones de esas obras.

### 3.4.2 Las comparaciones

En esta novela de Lara desempeñan un papel esencial los mecanismos analógicos que remiten enriquecedoramente a figuras del espacio del campo y términos quechuas, a momentos inscritos en la memoria histórica y otras múltiples posibilidades. Comencemos a seguir el subrayado que marco desde ahora para reflexionar sobre estos recursos. Tomo dos ejemplos distanciados en la obra:

---

<sup>23</sup> Volvemos a aludir el cuento de Jaimes Freyre. Llama la atención que en este pasaje la estrategia defensiva propia de los indios, el cerco, es utilizada por los amos para rodear a los indios.

Pero los días de sosiego estaban contados para la viuda. **Como** suele en primavera encapotarse de improviso el cielo para luego desatar su turbión sobre el valle desprevenido, **de igual manera** una mañana muy temprano don Encarno se presentó en la choza. (39)

**Como** buscando un asidero al borde del barranco ella abarcó a su compañero con los ojos. Cuando pasa la helada por los papales, un solo tallo con sus hojas verdes basta para saber que no todo está perdido. Mientras haya una estrella en la noche siempre podremos distinguir el sendero y llegar al cabo a nuestra choza. En aquel terrible instante la mujer no pudo encontrar ni el tallo ni la estrella. Sentíase **como** asomada a un campo segada o como envuelta en tinieblas en un punto inaccesible de la montaña. (416)

La comparación se emplea, en palabras de Clifford Gertz<sup>24</sup>, como “término de traducción”, para llevar o conducir mejor al lector de modo estratégico a espacios conocidos que lo remiten o atraen al mundo del indio a través de figuras que le son caras a aquel y que permiten una aproximación al espacio indígena.

El objetivo que se persigue con esta estrategia es —como se marcó en una de las preguntas a propósito de la propuesta de esta tesis— “una estrategia argumentativa destinada a ‘acercar’ la imagen del ‘otro’ a las élites para abrir un espacio de reconocimiento y negociación” y, además, una aproximación familiarizada de narrador y lector al mundo del indio: “Los deudos de Simu, **a la manera** de los desechos que el escrúpulo de la riada arroja sobre la arena de la orilla, así quedaban excluidos del concierto de la creación, pues no poseían hogar ni ropa ni sustento” (420). Es interesante seguir viendo aunque sea someramente esas recurrencias: “No tardó en aparecer papasu Cantito con su séquito de letrados y entró hendiendo el montón **como** el pato las algas del estanque” (451). O, cuando Wayra adolescente se acicala por primera vez en su vida con ropa nueva. Ella frente a sí misma y sus percepciones de la naturaleza y la admiración y deseo de ella en los ojos de los hombres:

Luego se lavó con el jabón de olor la cara, se hizo las trenzas con un esmero recién descubierto y se puso la ropa. Cuando salió al patio, le pareció que todas las cosas estaban sufriendo una rara transformación. El cielo se veía **ni más ni menos** que su pollera, es decir nuevo, deslumbrante. La luz **semejaba** reír de ufanía. Las paredes y las piedras **parecían**

---

<sup>24</sup> Aclara Clifford: “Por ‘término de traducción’, quiero decir una palabra de aplicación aparentemente general, utilizada para la comparación de un modo estratégico y contingente” (55).

miradas curiosas prendidas a su chompa y a su pollera. [...] Había que ver cómo se presentó Wayra con la primera bandeja en medio de aquel **enjambre de ojos que picaban**. (199)

Como se puede ver, la comparación traduce por analogía y/o por intercomunidad en los sentimientos. Ambos tránsitos operan, a mi juicio, en contra de una fractura o un vacío: aquella que se forma entre el referente y la palabra que lo designa. De ahí, se podría entender tras la comparación un deseo de compensación, de paliación de esa distancia, de esa brecha y luego de otras más, como la ya aludida entre la mera información y la “experiencia del horror”, o la de la heterogeneidad entre mundo occidentalizado y mundo indio, y un largo etcétera.

Vayamos ahora a un otro párrafo donde aparecen varias comparaciones que nos remiten al mundo que le es más familiar y cotidiano a nuestra heroína: el hambre, la pobreza, el dolor:

Wayra pensó muchas veces en esa especie de parentesco establecido entre el porongo y su “caja”. Quedaron ambos en un estado lastimoso. Cuando le tocaba pasar por ahí, la cavidad del plato se le abría **como** una boca a punto de prorrumpir en quejas. En sus momentos libres iba a sentarse encima de las piedras bajo las cuales dormía su “caja” **como** bolsa de pobre, **como** la de su madre, por ejemplo. Cuánta pena sentía entonces. Cuando tenía dinero oculto allí, sus días transcurrían más ágiles y alegres. El hambre **era comparable** al perro habituado a la cadena. Había en lo íntimo un no sé qué, una esperanza sin contornos, una confianza secreta en algo que no se conoce. Ahora, el hambre rezongaba **como** perro ansioso de romper su cadena, y lo demás se extendía con lobreguez de cielo encapotado. (140)

La india no esperaba encontrar nada bueno en la choza. Con todas las cosas como le habían dicho los abogados, su pensamiento se poblaba de temores **como** de vampiros el cielo del anochecer. El viento que venía del lado de la hacienda, **semejaba** echarle al oído jirones de sufrimientos de los suyos. (406)

Dada su importancia y recurrencia, la palabra “como” se abre a un haz de palabras con significados similares o sinónimos, “a semejanza de...”, “de manera similar a...”, “comparable a...”, “cual...”, “parecida a...”, “igual que si...”, “se podía comparar con...”, etcétera.

Pero la comparación se usa también en términos de sazón, para dar salero y condimento a la palabra, donde la semejanza expresa la chispa y la gracia de las palabras de uno de los personajes: “Don Sedecías vivía horas de verdadero regocijo. Despertó en él el ingenio de otros tiempos. Anécdotas y juegos de palabras volaban de sus labios **como** avispas de colores” (141). La funcionalidad de las comparaciones es múltiple en *Yanakuna* y muy significativa su imbricación en

el trazado textual puesto que acuñan la intencionalidad literaria de la obra, aportando a la orientación estética de la misma y buscando revitalizar de esa manera el lenguaje corriente.

Por otro lado y como se vio, la comparación —como estrategia y como arte de entretejer la textura de esta obra— afina fundamentalmente también en los intentos de traducción, volviendo a Piglia: “¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él?”. La estrategia traduciría entonces los afanes, no siempre fáciles ni exitosos, de aproximar al lector al mundo de un ‘otro’, que podría sentir incluso como prójimo y que, a través de la comparación, se volvería más cercano. La descolonización del lector se lograría persiguiendo tender puentes hacia él a través de la comparación, con un lenguaje fuertemente analógico que pretendería conjurar una distancia que atenta contra la concepción de un país con una mínima comunidad, aunque nomás sea por la pertenencia territorial compartida.

Pero, detrás de la modulación de la escritura de Lara a través de las comparaciones y de esta escritura de la semejanza y del desplazamiento, se podría vislumbrar la imposibilidad de una ‘real’ traducción. La aceptación de una impotencia, entonces, la impotencia del lenguaje de trascender la mera información, que aunque busca aminorarse a través de la permanente recurrencia a dicha figura, sin embargo hace palpable, a la vez y en cada una de sus recurrencias, tal distancia, tal imposibilidad.

### 3.4.3 El quechua y el castellano

Coincidiendo con la ponderación del quechua en *Juan de la Rosa*<sup>25</sup>, en varios espacios de *Yanakuna* se explicita la valoración de ese idioma: “No hay en el mundo un idioma capaz de competir en virtudes persuasivas como el quechua. Hay frases cuya dulzura no se detiene hasta envolver el corazón. Hay súplicas bajo cuyo poder se ablandan el hierro y el granito” (149). A pesar del

---

<sup>25</sup> Recordemos, “Rosita canta a media voz, para no interrumpir mi sueño, en la lengua más tierna y expresiva del mundo el yarawi de la despedida del Inca”.

compromiso incuestionable de Lara<sup>26</sup>, nuestro autor no escribe sus obras poéticas ni novelísticas en quechua, aunque usa ese idioma en los títulos de sus poemas de manera semejante a en las novelas. Empero, en la búsqueda de instaurar la atmósfera de lo quechua, Lara recurre, a semejanza de otros escritores indigenistas como Arguedas y a diferencia de Freyre<sup>27</sup>, a la interpolación de términos, de expresiones y oraciones enteras en la lengua autóctona y a la inclusión, al final del libro, de un “vocabulario” de los términos quechuas que aparecen en la novela.

Intratextualmente, hay un pasaje de la obra donde se habla expresamente sobre todo de la alternancia en el uso de ambos idiomas en una conversación:

El corregidor se puso locuaz y chancero. Todos hablaban. Unos en castellano y otros en quechua. El corregidor y el cura rivalizaban en la selección de su vocabulario. El ingenio del primero brillaba que era un asombro, de modo que el cura, para no quedarse a la zaga, recurría a veces a los latines. (103)

O, el narrador hace evidente su perspectiva, criticando desde ese espacio a don Encarno, de manera semejante, aunque no unidireccional en contra de los indios, a la crítica que de la mezcolanza de los dos idiomas se hace en *Juan de la Rosa*: “El señor corregidor era un hombre despabilado como pocos y don Encarno se esforzaba por no quedarse a la zaga, **aunque mezclaba lastimosamente el quechua y el castellano**” (102). Dado que la novela intercambia y mezcla castellano y quechua, ¿debemos entender que hay dos maneras de hacerlo, con éxito como en *Yanakuna*, o lastimosamente, como lo hace don Encarno?

Pero hay otro recurso que acompaña, digamos, al anterior, y que consiste en alterar la ortografía castellana en la búsqueda de despertar en el lector la sensación de escuchar un español regional atravesado, además, por palabras del idioma originario. Escuchemos al cura:

---

<sup>26</sup> Coy lo considera uno de los escritores bolivianos más controvertidos del siglo XX, debido a su militancia política de izquierda y al carácter polémico y, sobre todo, comprometido de su creación novelesca. El crítico marca seis facetas que enmarcarían ese compromiso “inquebrantable” tanto a nivel de vida como de obra literaria y pone de relieve la imbricación entre vida y literatura, y la coherencia y constancia del compromiso de Lara con la causa del indio tanto ante la vida como ante la literatura. La progresión del compromiso de Lara iría, según Coy, empezaría por uno de carácter personal, pasando por el generacional, de carácter étnico, literario, novelístico, hasta el compromiso inquebrantable de carácter político.

<sup>27</sup> La crítica ha remarcado permanentemente el hecho de que Freyre, en “En las montañas” usa un castellano normativo, sin injerencia del otro idioma.

¡Ah, sí, “señor Walaychito”... Eso no sucederá porque yo me opongo. Yo te he benido cuidando y biéndote crecer como el labrador la mies... Pero no para otro, sino para mí. ¿Cómo crees que boy a dejar que tu Walaychito benga a recoger la cosecha que ha madurado con mi esfuerzo de tantos años? ... Yo he hecho de ti un huerto, pero no para que otro se llebe la fruta... No... Tú has nacido para mí y nadie sino yo tiene derecho a disfrutarte... Porque después de todo más que saserdote soy hombre. (215)

Salen así a primer plano los particularismos regionales del habla oral local que consisten, por ejemplo, en la no discriminación entre la *c*, la *s* y la *ç*. Lara logra un efecto de oralidad que evoca en el lector el castellano ‘boliviano’ que se habla en la región de influencia quechua.

En *Yanakuna*, éste es el recurso más novedoso y Lara lo utiliza cuando simula trasponer el habla de varios de los personajes ‘blancos’ y cholos en diversos grados de mestizaje (el cura, el doctor Cantito, etc.) y también cuando Wayra habla en castellano con el cura; pero no cuando traduce del quechua el habla de los indígenas. Por ejemplo, el siguiente diálogo entre Wayra y Simu:

—He pensado mucho en el terno que recibí de tus manos. Nunca he podido explicarme de qué modo pudiste obtenerlo de un día para otro. Pensé en un milagro y cosas por el estilo. Después, no se por qué, siempre he tenido miedo preguntártelo.  
—Fue una cosa muy sencilla. (302)

Haciendo esta discriminación en los diálogos en estilo directo, se muestra una traducción plena de un idioma (el quechua) al otro (el castellano), en el lenguaje ficticio que busca evocar el lenguaje oral ‘real’ de los personajes. Los indígenas hablan un quechua correcto y normativo, digamos, los mestizos, cholos y bolivianos ‘blanqueados’ hablan un castellano marcado regionalmente.

### 3.5 LOS ATISBOS DEL NARRADOR

Siempre me han irritado los relatos donde los personajes tienen que quedarse al margen, mientras el narrador explica por su cuenta (aunque esa cuenta sea la mera explicación y no suponga interferencia demiúrgica) detalles o pasos de una situación a otra.  
Julio CORTÁZAR, *Último Round*

El narrador en *Yanakuna* es el tradicional narrador en tercera persona omnisciente que, además y a la manera del indigenismo clásico, establece su punto de articulación retórica y su punto de vista



desde una perspectiva extrínseca. Es por esto que no habla de un “nosotros los indios”, sino, de un “**ellos los indios**”, es decir, de los indios en tanto sujetos que resultan ajenos al narrador (aunque sea en ellos y su mundo en los que éste centra la mira). Esto puede apreciarse mejor en la cita que transcribimos a continuación, en la que marcamos, además, algunos aspectos a ser resaltados:

Una mañana, en el camino de la fuente, Wayra encontró con su madre. Era la primera vez. Se hablaron como si sólo el día anterior hubiesen estado juntas. Cosa rara. La hija sintió apenas el viejo deseo de irse pegada a la madre. Ahora hablaba con su madre, sin ningún sentimiento de sorpresa, ni pena, ni alegría. Como si no hubiesen estado separadas o, mejor, como si todo hubiese tenido que suceder, como en efecto sucedió.

—Has crecido mucho —dijo la madre al final, como si no fuese su hija a quien se dirigía.

—Mis hermanos también han debido crecer —musitó **Wayra casi con indiferencia**.

**Separáronse como acostumbran los indios, sin mayores cumplidos**, casi en silencio. A poco andar, algún impulso no bien determinado hizo que Wayra volviese la cabeza. Entonces vio que su madre, vuelta hacia ella, estaba llorando. La muchacha se le acercó de nuevo y sin saber lo que hacía extrajo de un rincón de la camisa unas monedas que había tomado días atrás, alargándoselas. (129)

Por otro lado y en la escena a la que nos remite la misma cita, nos parece entrever una tensión similar a la hallada en *Raza de bronce*. Un acceso mediatizado y complicado del narrador a los personajes indios, que parece revelar más las contradicciones del propio narrador que las de los personajes. Problemas típicos de un narrador problemático que —como ya se ha visto a propósito de la novela de Arguedas— trastabilla al tener que traducir el mundo indígena al que él mismo no pertenece para un lector también ajeno al mismo. El narrador problemático de *Yanakuna* incurre también en contradicciones, pero sólo a momentos pues establece como hemos ido viendo una menor distancia con el mundo de su referente. Las contradicciones son producto de las diferentes mediaciones que el narrador busca para traducir lógicas, principios, valores, costumbres y actitudes, dada la bipolaridad cultural entre mundo del lector y mundo del referente indio.

Volviendo a nuestra cita, en el curso del relato se ha ido manifestando el trastorno que ha significado para Wayra y para la madre la separación y, en las siguientes páginas, se expresa también, la conmoción que produce en la protagonista ese encuentro con la madre. Esta contradicción es justificada y justificable como un cambio de actitud de Wayra en relación a su madre y muestra la diferencia entre un primer momento en que la imilla recién separada de la

madre sólo piensa en volver a juntarse con ella, y éste, donde esa sensación, dado el tiempo transcurrido y otros detalles que la historia novelesca se encarga de transmitir, este deseo se ha mitigado. Pero, de ahí a la afirmación de que hablaba “sin ningún sentimiento”, hay demasiada distancia y luego el determinismo que significa la frase posterior, “como si todo hubiese tenido que suceder, como en efecto sucedió”, contradice lo que el hilo narrativo ha ido mostrando.

Y esa tirantez se hace extensiva a la descripción de las actitudes de la madre que le habla “como si no fuese su hija a quien se dirigía”, pero que luego llora. Este fragmento, a nuestro entender, muestra las tensiones y hasta las inconsistencias en el enfoque del narrador de estos dos sujetos femeninos indígenas. Tal vez, el tropiezo y la concatenación incongruente se producen en la fisura que instaura el intento fallido del narrador de traducir los ‘reales’ sentires de Wayra y de su madre después de la traumática separación, buscando apoyarse en una diferenciada marca cultural: la costumbre distinta, en relación al lector, de los indios el momento de la despedida: “Separándose como acostumbran los indios, sin mayores cumplidos, casi en silencio”.

Distanciándonos ya de esta observación, queremos señalar a continuación algunas otras puntuales particularidades del narrador de *Yanakuna* que, juntamente con lo que hasta aquí hemos venido resaltando, lo van marcando de manera diferenciada.

Hay pasajes en los que el narrador simula contar desde la perspectiva de los personajes enemigos de los indios, del mayordomo, por ejemplo:

La hacienda ya tenía la pastora que días atrás necesitara. Por suerte el mayordomo acababa de perder a su ovejero. El malandrín le había roto una pata a la mejor mellicera, de una pedrada. Se le infligió la paliza consiguiente; pero él esa misma noche desapareció. El ingrato. De nada habían servido los sacrificios con que le criara desde casi mamón la propia mujer del mayordomo. Sólo había esperado verse un poco crecido para pagar tan mal a sus bienhechores. (48)

Evitando el comentario directo, y sin embargo introduciendo claramente su óptica, deja aflorar su posición, a través de algunas oraciones: “Se le infligió la paliza consiguiente”, o de una calificación (“ingrato”), el narrador establece el tono socarrón que le interesa y le permite llevar al lector a una unívoca interpretación.

Cuando se nos presenta la vida de doña Elota, madre del cura y ama de Wayra, el narrador utiliza el recurso del desplazamiento (será un informante ‘x’ el que provea los datos de la vida del mismo, a la manera en que en *Don Quijote de la Mancha*, el relato es presentado como mera transcripción de un manuscrito cuyo autor es Cide Amete Belengeli), para narrar los pormenores de la vida de ese personaje.

Por lo común **el pueblo** utilizaba una especie de norma cuando resolvía ocuparse de alguien. Porque naturalmente su atención se dejaba atraer nada más que por los sucesos extraordinarios. [...] porque para las cosas triviales el pueblo aquel no poseía ojos ni boca. Y la vida de doña Elota, como todas las vidas humildes, era una bóveda estrellada de cosas triviales [...] Pero hay temperamentos inquisidores para los cuales no hay nada definitivo y que siempre es posible llegar a donde se quiere. No faltó uno de éstos frente a la vida de doña Elota. Se tuvo entonces una buena brazada de noticias. (92)

En todos los espacios aquí seleccionados, se muestra un narrador atento a su propio quehacer e inserto en la convención novelesca que él mismo va creando a lo largo de la narración. Pero, en *Yanakuna* hay otros ámbitos en los que el narrador simplemente expone su punto de vista o explica las situaciones, o enjuicia a los sujetos, o a los hechos, o a lo que está pasando, dejando a un lado, a los personajes y su mundo. Desatando, en estas ocasiones, la irritación de Cortázar.

Estas tomas de distancia del narrador respecto del sujeto/mundo narrado, por un lado, y aquellas que equivalen a explicaciones, juicios y valoraciones desde un ‘afuera’ de la convención ficcional, por otro, y finalmente, aquellas cuando los personajes explicitan posiciones ideológicas o comentarios por encima de las acciones novelescas, son a nuestro entender las que marcan más fuertemente las incongruencias narrativas en *Yanakuna*. En sus obras posteriores, la “trilogía de la reforma agraria” y *Sujnapura*, es el acento puesto en estos modos de operar que determinan en Lara el cambio tanto en política literaria, como en el tratamiento de los temas.

### 3.5.1 La religión andina y el punto de vista narrativo

Como vimos en el espacio dedicado a *Raza de bronce*, una particular tensión para el narrador surge cuando se confronta, como perteneciente a un otro sistema socio-cultural, con la religión, los ritos

y la percepción sagrada de la realidad y de la tierra por parte de los indígenas. En esa obra, el narrador soslaya en lo posible la confrontación con ese espacio y, luego, clausura la presencia textual de esa percepción a través de la interpolación de sus propios comentarios y visión, desvirtuando de esa suerte, por ejemplo, la sacralidad de uno de los ritos más importantes del mundo andino: la multiplicación de las diferentes especies del lago Titicaca.

En *Yanakuna* la actitud del narrador es mucho más ambigua. El primer y más detenido acercamiento a ese espacio se da durante la enfermedad de Lanchi (padre de Wayra). Primero se intenta curarlo con yerbas, luego se recurre a un famoso *janpiri*<sup>28</sup>. Como en la mayoría de los espacios, la narración se detiene en el relato pormenorizado y detallista del ritual del diagnóstico que es seguido por “toda una muchedumbre” de indígenas.

Un janpiri jamás desenredaría la maraña del diagnóstico sin la presencia del millu. Aquella piedrecilla poseía la virtud, de abrir los ojos e iluminar el entendimiento de quien conocía su secreto. Tata Anisu [...] No sólo acudían a él los indios, sino también la cholada y aún los qhapajkuna. [...]

A nadie se le ocurrió pensar que la raíz del mal podía encontrarse allí. Además nunca se lo había asociado con las pérdidas de sangre. Pero, ante la sorpresa general, estaba diciéndolo el millu o, más gráficamente, lo estaba señalando. En tono solemne tata Anisu, observando entre los dedos de un lado y de otro el pedacito de millu quemado, hizo una pintura conmovedora del suceso. (13)

El diagnóstico concluye que “se trata de un agravio inferido a la Pachamama”. Lanchi recuerda entonces que la noche del accidente “había descuidado tanto la invocación como la ofrenda a Pachamama” y el *janpiri* contesta: “Pero hay remedio. Pachamama sabe perdonar” (15). Y, el relato describe pormenorizadamente la ceremonia destinada al desagravio de esta diosa. A los pocos días, Lanchi mejora; pero, antes de tiempo, es obligado a volver al trabajo por el mayordomo. Recae, vuelven a recurrir al *janpiri*, “pero éste se declaró derrotado por el mal”. Va al hospital en la ciudad, allí mejora un poco y es despachado a su casa antes del restablecimiento completo, los cuidados y el reposo hacen que se sienta bien nuevamente. Es nombrado padrino de la boda de su cuñada y, después del festejo, Lanchi muere.

---

<sup>28</sup> Los médicos yerberos son especialistas reconocidos en el ámbito cultural quechua, aunque también hay otras personas en una comunidad que son conocedoras de las facultades curativas de las yerbas. El *Janpiri*, en cambio, es un médico sabio con otra especialidad: la de los trastornos del ánimo o del alma, por tanto, su conocimiento va más allá del cuerpo humano y goza de un prestigio mayor al del yerbero.

¿Qué es lo que provoca la muerte de Lanchi? El narrador —evitando el comentario— deja abiertas las posibilidades. ¿El *janpiri* no es lo suficientemente efectivo? o ¿la Pachamama no perdona?; ¿su muerte obedece a que el mayordomo lo obligó a ir al trabajo estando aún convaleciente? o ¿es que en el hospital no lo atendieron el tiempo suficiente?; finalmente, ¿son la fiesta y la borrachera las que lo matan? En todo caso, estas escenas muestran a los indígenas como fieles creyentes y comprometidos con las creencias y la religión andina y, al narrador, como conocedor y próximo a estos rituales y ritos.

Mucho después, en la hacienda de la puna, en relación a otro de los hombres más próximos a Wayra (Simu, su marido), en el espacio de la muerte, el narrador vuelve a los haceres de otro *janpiri* y la diosa madre tierra Pachamama:

El *janpiri* extremaba sus cuidados y cada noche traía remedios nuevos. Pachamama fue invocada con ofrendas y plegaria. Ella las había recibido y era de esperar que tarde o temprano su misericordia se manifestase en la salud del enfermo. No había para qué desesperar. **La diosa no engañó jamás a sus hijos.** No importaba que hasta hoy hubiese venido decayendo Simu. De un momento a otro se le vería recobrar las carnes y las fuerzas. Entonces él volvería a ser el de antes. Así habló tata Caitanu al ver el estupor que hizo presa en Wayra; sus palabras se dirigieron a ella, deseosas de infundirle un poco de ánimo y acaso también un poco de esperanza. (415)

En este caso, el narrador deja claramente establecido que las palabras vertidas son las de tata Caitanu y tratando simplemente de aminorar la impresión que sufre Wayra al encontrar a su marido agónico. A pesar de ello y dado que Simu muere, se abre el resquicio a la pregunta ¿se equivoca tata Caitanu y la Pachamama sí abandona y engaña a sus hijos?

Un segundo espacio de confrontación con lo sagrado indígena nos remite a los años de infancia de Wayra y su relación con la *nake'a*: se dice que la niña es capaz de establecer diálogo con la misteriosa deidad y “todos” (los chicos) la respetan por ello. Después de la muerte del padre y cuando Wayra se pone mal y se niega a ir al cerro con rebaño ajeno, el *janpiri* confirma esa relación con la entidad sagrada:

Con el temor de que a la hija le sucediera lo que antes al marido, Sabasta llamó al *janpiri*. Este sacó a relucir el indefectible millu. El millu se portó con inesperada elocuencia. Ahí estaba el cerro, con sus quebradas, sus barrancos y sus rebaños. Y un signo. Un signo que nadie podía ver sino el *janpiri*.

—Wak'a —murmuró como orando. Luego, dirigiéndose a la paciente y en un tono por demás ambiguo: —Parece que la wak'a quiere algo de ti...

Wayra ya no vaciló. Esa misma noche se aproximó a su madre y le dijo:

Quiero ir al cerro madre, con cualquier rebaño. Lo cuidaré como si fuera nuestro. (48)

La lectura del *millu* causa un cambio notorio en la actitud de Wayra. El narrador, por su parte, parece no sólo trasponer para el lector la escena, sino que aparenta seguir con ojos crédulos los haceres del *janpiri*. Sin embargo, el relato no retoma el hilo tendido en estas escenas, de suerte que la relación entre Wayra y la *wak'a* queda en el misterio sugerido por estas dos escenas.

La narración vuelve al espacio de la Pachamama sólo muchos capítulos después y lo hace ya en alusión a la hacienda en la puna y en relación a la toma de posesión del doctor Cantito de una de las dos haciendas que luego hará suyas. El narrador relata la actitud del vecino, todavía propietario de una de las haciendas:

Se holgó de ver el celo con que el doctor Cantito solemnizaba cada una de las formalidades en uso. Comenzó con una emocionada oblación a la Pachamama, derramando vistosas cantidades de chicha y de manjares por la casa de hacienda y sus contornos. Luego hizo celebrar una misa cantada y acto continuo fue a revolcarse en un barbecho, arrancó manojos de hierba, tiró piedras y finalmente azotó a un peón. Todo en señal de domino y en presencia de jueces, fiscales y numerosos invitados. (343)

En este caso, se trata simplemente de la descripción y puesta en escena de los ritos, ya mezcla o hibridación de rituales cristianos y andinos (misa católica y *challa* u ofrenda a la Pachamama y otros) que, como parte de las costumbre, siguen también los patrones. Pero, la narración aparentemente neutra activa una serie de deslices que permean la posición crítica del narrador. Se juega, por ejemplo, con la información negativa que el lector ya ha recibido sobre el doctor Cantito y con la crítica general que condena el abuso y violencia (“azotó a un peón”), atropello y exceso que ya forman parte de “las formalidades en uso” y, por tanto, del ritual y la ceremonia pública de los amos.

Al contrario y desde una actitud totalmente diferente, la voz narrativa se manifiesta cauta y no hace manifiesta o explícita su posición en torno a las creencias, ritos y ceremonias que constituyen la religión andina. Por ello, en los casos en que habla del *millu* y de la *wak'a*, por ejemplo, parece estar cercana a la modalidad narrativa del realismo mágico o mítico que nombra lo real desde las

orillas de lo maravilloso. Esto es, una narración donde no se marcan las fronteras de separación entre los hechos fácticos de la realidad cotidiana y los hechos del espacio de lo fantástico, maravilloso o religioso. Desde la perspectiva de los indios, ritos y rituales andinos y oraciones y fe en Santo Espíritu, la Virgen María y los demás santos, sin embargo, no se entremezclan. Los indios son presentados como íntimamente involucrados en el espacio de los dioses y los ritos ancestrales, como lo vimos, o sumidos en la fe y la oración católica. El relato tampoco marca el paso de la religión andina a la religión cristiana en Wayra. Hay, más bien como una alternabilidad. ¿Será que el hombre andino en casos extremos recurre siempre a la divinidad, indiferentemente “sea a la huacca del pueblo, de la chacra de la aldea o al santo del lugar, a quienes se acude en primera instancia”? (Bouysse-Cassagne, *Lluvias* 16)

### 3.5.2 Santitos o una poética del desengaño

La dirección que instauran los pronunciamientos del narrador va creando en el lector el ambiente en el que surgen la Virgen y los santos cara a la protagonista:

Ahora, si venía su madre a verse con el tata cura, la cosa no tendría remedio. El ama no sabría de perdón...Le molería los huesos. Y tal vez la mandaría a la cárcel... Durante la noche la muchacha rezó a todos los santos conocidos y principalmente a la Virgen de la sala, a fin de que le evitasen la desgracia. [...] En los días siguientes fueron disipándose sus temores, hasta que una noche volvió a encontrar la paz. Los santos, particularmente la Virgen de la sala, se apiadaron de ella. (136)

La voz narrativa afirma y rubrica la percepción cierta de la actuación innegable de la Virgen de la sala y de los santos a favor de *la imilla*. O, atribuye al personaje la responsabilidad de poder, o no, hacerse escuchar por ellos, aunque a ratos se puede percibir un cierto retintín de humorcillo descreído:

Una tarde que acababa de distribuir q'eta entre los rapaces amontonados en la puerta [...] El ama no se dio cuenta esta vez del reparto, **gracias a los santos**, porque en momentos como aquel la criada no olvidaba acudir a ellos en demanda de auxilio, aunque no siempre se hacía escuchar. (137)

O, desde la perspectiva de un otro personaje, Simu, el indio puneño que será el marido de Wayra y que se pierde en la ciudad: “El hombre tenía hambre. Pero tenía también cansancio. El cansancio llamó al sueño y este último se adueñó del hombre... Al errar por las calles, sus ojos tropezaron por ahí con una moneda. La alzó con mano fervorosa, convencido de que se la enviaba **algún santo**” (269). La orientación del discurso y el empleo de la palabra “convencido” para referirse a Simu separan un poquito más al narrador de la identificación con el personaje que en las afirmaciones contundentes de las otras dos citas: “Los santos, particularmente la Virgen de la sala, se apiadaron de ella”.

En términos generales, el seguimiento en apariencia sumiso del narrador a la fe de Wayra y de otros personajes indios, podría verse simplemente como mera transmisión de algo que es consustancial a la lógica de los personajes indios y en especial de la heroína. Esto no borra ni difumina, sin embargo, la peculiar actitud del narrador que, en muchas ocasiones, se presenta involucrado en esa percepción, aunque en algunas otras se muestre simplemente como permeando la aprehensión, conocimiento y/o sensación de los sujetos indios en este espacio. En otros ámbitos, en marcada oposición, el narrador de *Yanakuna* no sólo interpola su propia reflexión sobre la versión de los hechos sino que, además, los enjuicia, los valora, los caricaturiza y los cuestiona.

La actitud del narrador frente a los santos y la Virgen pone en tensión la lógica discursiva de la obra misma, puesto que ésta juega a la coherencia lógica racional ‘realista’. Así en relación a estas creencias, la postura del narrador desestabiliza las fronteras de las dimensiones de la percepción de lo real. Veamos algunas inflexiones más de este quehacer, que indudablemente juega con las tensiones de la apropiación por parte de los originarios de la religión extranjera. En la primera aparece el tatacura y sus sermones como mediadores y apoyos de la percepción, pero el “podría ser” y el “solía” y el “tal vez” terminan por relativizar la afirmación de Simu asentada, esta vez, en la mera posibilidad.

¿Quién era ella? Por mucho que pensó, le fue imposible caer en cuenta. Ciertamente le había visto apenas la cara y no recordaba haberla conocido. Nada raro que fuese alguna mensajera



del Cielo, tal vez un ángel o una santa en imagen de chola. Porque muchas veces había oído contar en sus sermones al tatacura que inclusive el mismo Jesucristo solía presentarse en diversas figuras a los cristianos. En tal caso el terno ese podría ser el producto de un evidente milagro. El rescoldo del remordimiento se hizo más vivo y Simu resolvió juntar dinero para una misa. (283)

Empero y en contraste, cuando Wayra planea la huida de casa de doña Elota, la afirmación en torno a la intervención de los santos se vuelve contundente y se intensifica con el empleo de la palabra “evidentemente” para introducirla.

Cuando se entró a dormir después de las últimas exhortaciones del tata cura, el ama no dio señales de vida. Evidentemente los santos se ponían de su parte. Esperó. Se estremecía de inquietud. Su corazón golpeaba ansioso de asociarse con las sombras. No halló tropiezo alguno gracias a los santos. Juzgando insegura la casa de doña Altagracia, eligió un camino que conducía a otro pueblo. (192)

El éxito y la posibilidad de la huida descansan totalmente en la disposición de los santos y las “exhortaciones” del cura, que se tensan en el sentido contrario, son relegadas y olvidadas, y de paso distanciadas y/o divorciadas de la voluntad de los primeros. Pero acompañemos un poco más estos gestos del narrador. En la casi total desesperanza en la que se mueven, Wayra y varios de los personajes indios buscan refugio en los santos del catolicismo, que se han ido tornando en la única “tabla de salvación”. El narrador articula su discurso desde la focalización de los personajes y parece involucrado en la fe de los mismos y en su percepción respecto a actitudes y respuestas de la Virgen, el Señor de la Sentencia y varios de los santos del santoral católico:

Para colmo, sus ojos [los de la Mitmayana] cayeron sobre la figura de su joven defensor [el abogado], que se “enovillaba” por ahí a la manera del niño que está sufriendo la reprimenda del padre. En ese momento la mujer sintió que la tormenta le caía encima y a fin de guarecerse de ella comenzó a rezar. Se le apareció el Señor de la Sentencia, seguido de los otros santos. Traían caras compungidas, aunque no cesaban de hacer vislumbrar la asistencia que estaban dispuestos a prestar a los pobres reos. Parecían decir que para todo mal había un remedio y que la proximidad de la riada, no les tomaba desprevenidos, pues ya tenían ellos fabricada una tabla de salvación para cada uno. La Mitmayana rezaba todavía cuando la campanilla del juez dio por terminada la sesión. Un clamoroso aplauso estremeció el ámbito de los tribunales. El papasu Cantito abrazó uno por uno a sus abogados, mientras algunos vitoreaban al expositor principal y otros gritaban: “¡Qué hermosa lección de derecho!” (447)

Así, la novela produce un aura particular —una percepción de presencia real y efectiva en torno a los santos, Vírgenes y demás— y, a la vez y al mismo tiempo, éstos quedan definitiva y suficientemente instalados en la circunstancia ordinaria y de cotidianidad de la vida de los indios.

De esta suerte, el momento en que los indios son llevados a la ciudad y ante la justicia de los blancos todopoderosos, el Señor de la Sentencia, Santo Espíritu y los otros santos van estableciendo, por medio de la oración, una especie de espacio protector distante y distinto de la realidad inmediata, tanto para Wayra como para los demás reos<sup>29</sup>:

Los reos tenían miedo. Comenzaron a rezar y cada uno se veía con el pecho abierto como una hornacina. Poco a poco San Isidro, Santo Espíritu y el Señor de la Sentencia llenaron los huecos con sus gestos tutelares, esparciendo por doquiera un efluvio misteriosamente confortable. (453)

La forma de narrar destaca la certeza y evidente presencia de estos seres divinos al lado de los indios que, hasta último momento, parecen aumentar la fe y el apoyo esperanzado de Wayra y de los indios en Dios, los santos y la religión católica. El narrador parece acompañarlos todo el tiempo en esa fe.

El gran golpe que proporciona la ‘realidad’ —en una sociedad desquiciada por la segregación racial— hace que las cosas ocurran como se creía imposible que sucedan de acuerdo al seguimiento del hilván novelesco: la condena a muerte de los reos indígenas. Lo que interesa resaltar aquí es el juego que la obra ha ido cuidadosa y afanosamente tendiendo, dando al lector pistas falsas y guiños engañosos que le van conduciendo en su lectura por movimientos equivocados, para al final de la obra y en un sólo giro del punto de vista narrativo —que recién en ese momento desenmascara su pretendida fe en los santos— deconstruir hasta el último resquicio de sentido y esperanza en la confrontación con una sociedad donde la lógica de la discriminación y el abuso no deja resquicios ni para la fe en los santos.

Sólo unas líneas más abajo de la cita anterior y valiéndose también, en el momento de cierre de la novela, de la recurrencia a la comparación, el narrador dice:

---

<sup>29</sup> Casi imperceptiblemente, al final de la novela, el narrador pasa de hablar de Wayra a hablar del conjunto de los reos indígenas que yacen prisioneros y son sometidos a juicio por la sublevación y por la muerte del patrón.

¡Se los condena a la pena de muerte!

**A la manera** de los náufragos que en el instante de hundirse descubren cerca una tabla y van a asirse de ella, así los reos se volvieron hacia los santos. Pero las hornacinas estaban vacías. (454)

El mutismo del sin-sentido social vuelve a reinar y el indio queda como un ser desenraizado, separado radicalmente del mundo y la sociedad, fuera de ella. La posibilidad se torna una ausencia o un vacío, un reunirse con la muerte, un final, una clausura absoluta. La ‘realidad’ de la vida que enfrentan los indios produce esa muerte del sentido social como un **vaciamiento** de la coherencia y el rumbo existenciales. La obra opera a través de su práctica discursiva como una cámara lúcida que rearticula los sentidos en sus sesgos de subversión y contradicción en la búsqueda de representaciones de esa ‘realidad’. En ese camino, la articulación y el entretreído convincente de la relación santos/indios y la secuencia final de esta novela, nos parecen de una elocuencia y una eficacia artística y política notable.

### 3.6 LAS TRAYECTORIAS DE UNA NOVELA QUECHUA

Me parece que existe la posibilidad de que la ficción trabaje dentro de la verdad, de que un discurso ficticio induzca efectos de verdad, de que presente la que engendra un discurso verdadero, o de que ‘fabrique’ algo que aún no existe, esto es que ‘ficcionalice’.  
Michel FOUCAULT, entrevista de 1977

Abriendo la mirada a los hilos que los subtítulos o apostillas de las obras de Lara —“diario”, “novelas quechuas” — tienden y a las palabras del propio Lara en torno a *Repète*, he pretendido mostrar la carga literaria de *Yanakuna*, aunque inevitablemente haya tenido en el telón de fondo de mi reflexión a las otras obras de este autor. Fue recién después de la relación privilegiada de lectura establecida con *Yanakuna* que pude ver desde sus continuidades y con una perspectiva de conjunto, el plan socio-político tendido en el andar propositivo del conjunto de las “novelas quechuas”. Mientras, hasta *Yanakuna*, el trazo busca la exposición y el develamiento del sinsentido y

desquiciamiento social en una organización como la boliviana, discriminadora y segregadora de todo lo indígena y atravesada “rizomáticamente”<sup>30</sup> en ese entramado por el complejo colonial; en las novelas posteriores se postula un proyecto de (re)construcción, restitución, recuperación y reivindicación de ese sentido social a través de la incorporación de la ideología y las acciones de los militantes del PC.

Empero, los caminos y los recursos de la transposición de la realidad reconocen trayectorias distintas en las “novelas quechuas”. Así, si en *Yanakuna*, por un lado, se trata de mostrar la capacidad de crear un personaje novelesco psicológicamente complejo y en cuya personalidad y particularidad se marcan elementos de la pertenencia cultural indígena; por otro, se trata de despertar, desde el trabajo con el lenguaje, un efecto discursivo de sentido en el lector. Las novelas posteriores hasta llegan a olvidar su vocación literaria y se proponen específicamente documentar tanto la condición de sometimiento y vasallaje en que viven los indios, como la postulación de una utopía venidera a través un proyecto político específico, postulado partidariamente.

*Yanakuna*, en cambio, es el privilegio de la literatura, por ponerlo de alguna manera. En ella, bajo una clara intencionalidad artística, realidad y ficción logran ser planteadas en una relación dialéctica a través de la creación y de la concreción de un personaje femenino indígena, fuertemente individualizado, con el que se muestran y exponen el abuso del poder, la opresión y la discriminación de una raza, hechos que formulados como meras categorías o conceptos podrían constituir una distante y hasta quizás inconcebible abstracción. Por eso, es en ella donde se cristaliza la propuesta poliliteraria de Jesús Lara.

Pero además, en *Yanakuna*, a pesar de su tan cantado maniqueísmo, se entretajan en complicado movimiento, la **resistencia** frente a la cultura impuesta: Wayra se identifica y desea ser identificada como imilla, esto es como joven indígena y no como cholita. En la comunidad de Simu, vuelve a vestir las prendas típicas del *ajsu*, la *llijlla* y el aguayo. La importancia e interés con que se relaciona con el tejido andino es sostenida, etcétera. La **innovación**, en el espacio

---

<sup>30</sup> Gilles Deleuze y Félix Guattari: “Un rizoma no empieza ni acaba, siempre está en medio, entre las cosas, ter-se, intermezzo. El árbol es filiación, pero el rizoma tiene como tejido la conjunción “y...y...y...” (57).

mercantilizado de la ciudad: Wayra desarrolla las habilidades para sobrevivir como empleada doméstica asalariada o como vendedora, pero introduciendo en esos quehaceres sus propias experiencias y perspectivas. La **hibridación**, en las fiestas y en la vestimenta: Wayra se viste como chola y en la religión, adopta la religión católica aunque, en otros espacios, sigue y respeta los rituales andinos y la **apropiación** de los saberes de la otra cultura, la escritura y rudimentos de la medicina occidental .

Son procesos de apropiación cultural con movimientos múltiples que muestran prácticas con fronteras no bien definidas y un tanto contrapuestas conviviendo e interactuando activamente en la sociedad boliviana de la época de la historia novelesca y donde, según ésta, los indios muestran su enorme capacidad de adaptación y creatividad para la supervivencia. Por ello, he apuntado, el discurso sugiere una estrategia: modernizarse, pero sin dejar de ser indios.

Sin embargo y en marcada contradicción con ese espacio de movilidad, el imperio de opresión de los ‘blanqueados’ es secante y determina las cosas sin gamas, en blanco y negro, a pesar de los años transcurridos en el espacio republicano, más allá del mestizaje y los afloramientos de lo indio en la piel morena y en las costumbres de los cholos. En este espacio la novela muestra su estructuración marcada y fuertemente bipolar. Se exponen, entonces, los ámbitos del poder y la justicia de los blancos, donde los indios son forasteros irredimibles e irremediables. El hecho se construye, se ha visto, como una clara percepción de la realidad social y constituye uno de los aciertos de la lógica narrativa de esta novela. Por ello, el final de *Yanakuna* constituye un gesto de cierre total, con una única apertura: el escepticismo, el desengaño, que continuarán deambulando como una forma de existencia cotidiana para los indios.

El sin-sentido social los obliga a vivir una vida llena de sacrificios, humillaciones, discriminaciones y derrotas y a desilusionarse de una ‘realidad’ que parece correr a tontas y locas, volviendo siempre sobre lo mismo. Vueltas en círculo, entonces, que no conducen a nada, que no permiten siquiera vislumbrar un cambio, un horizonte de salida. En *Yanakuna* el escepticismo se va construyendo narrativamente como el producto de los embates de la ‘realidad social’ contra Wayra

y los indios. Un desarrollo que culmina en el gran golpe de la condena a muerte de la protagonista y de todo el grupo indígena, y del abandono hasta de los santos. Un robo descarado y a la luz pública de la esperanza. He aquí la denuncia política de *Yanakuna*.

Frente a afirmaciones generalizadoras como la Willy O. Muñoz: “Las novelas de Lara caen dentro de las líneas generales del indigenismo, en el sentido de que éstas exponen las costumbres y aspiraciones del indio, denuncian la explotación de que es objeto y muestran la dualidad cultural y la bipolaridad socioeconómica que cohibe su desarrollo” (224); sostengo que Lara en *Yanakuna* no “cae” en el indigenismo, sino que a partir de él, de su preocupación y compromiso con el referente indígena, logra plasmar su intencionalidad tanto literaria como político-social. Para precisarlo aun más: a partir de la inteligente construcción del personaje y del ir organizando y tejiendo el discurso novelesco —tras el aparente seguimiento sumiso del narrador— en torno a la fe de Wayra y de otros indígenas en el Espíritu Santo, el Señor de la Sentencia, la Virgen María, etc., de manera que el obediente lector va siguiendo crédulo el hilo tendido en esa dirección para, luego, con una sola frase, dar vuelta toda la estructuración cuidadosa y estratégicamente tendida. Al cierre de la novela, el recurso resulta, a más de contundente, totalmente eficaz en la consecución de su meta: confrontar al lector con el desquiciamiento del sentido en una sociedad que se estructura sobre la discriminación y el racismo contra su población originaria y numéricamente mayoritaria.

Complementariamente, si bien es innegable que el intento de abrir la indagación de un sujeto social vía ficción se entrecruza con “la responsabilidad con el lenguaje como instrumento de certidumbre histórica, verificación política y deseo de lo genuino” (Ortega, *Caja* 5), a partir de su apuesta por el efecto discursivo de develamiento raigal del profundo sin-sentido social conseguido en *Yanakuna*, ésta logra intervenir definitivamente en la conciencia y el sentir del lector. Este se ve enfrentado a la culpa y la vergüenza de compartir una estructuración social injusta y a reforzar su memoria crítica y desaprobatoria. Por otra parte, el discurso ficcional introduce inestabilidad en la costumbre de seguir a pies juntillas las orientaciones de la narración y obliga al lector a abrirse al juego que tiende.

Por tanto, pienso que en *Yanakuna* el entrecruce entre literatura y política marca enriquecedoramente el discurso “indigenista” de esta novela. Cuando Lara se distancia de ese estrecho entrelazamiento, se produce una sobre-politización de su escritura que tiende a separarse cada vez más, no de la imaginación o ficción, porque el plan general de Lara para sus novelas post-52 se constituye sobre la base de lo que el autor imagina para la comunidad indígena, pero sí de la conciencia y la priorización de la literatura como un trabajo con y desde el lenguaje. ¿Retirada de la fe o descreimiento en los “medios específicos” de la literatura?, vale preguntar retomando el epígrafe de Calvino.

Concluyamos, el gesto retórico de *Yanakuna* sigue, en lo central, dos trayectorias de signo contrario. La primera consiste en la estrategia de adoptar la lógica del personaje, estrategia que tiene el objetivo preciso de mostrar la construcción de un sentido: la vida y pesares de la india Wayra y de los indígenas quechuas en diferentes espacios de la sociedad boliviana. La segunda, el seguimiento a la fe de Wayra y de los indios en los santos, la Virgen María, el Santo Espíritu, el Señor de la Sentencia, etc., echa por los suelos la lógica y la fe en una sociedad que se teje y desteje a partir de los hilos de la discriminación: la destrucción del sentido.

#### 4.0 LAS ESTRATEGIAS DE INCLUSIÓN

El espectro del mestizaje de la novela social boliviana actual es más complejo. Incluso se ha hibridado hasta el “doble estatuto socio cultural” del que hablaba Cornejo Polar para marcar el hecho de que en las novelas indigenistas, la producción, el texto resultante y el sistema de distribución y consumo pertenecían a un estatuto socio cultural diferente del de su referente. Y, al interior del texto mismo, vemos que ya no se da más esa división polar entre narrador, por un lado, y sujeto-mundo representado, por otro, de la que hablábamos para la novela indigenista clásica. Lo importante de la noción de heterogeneidad es que, trasladada al interior del texto, nos permitió ver cómo se interrelacionaban los conceptos de narrador-sujeto /mundo representado y allí (en las prácticas narrativas mismas, concretamente en *Raza de bronce*) pudimos advertir las diferentes formas en que interaccionan estos dos elementos heterogéneos.

En las obras literarias que comentamos a continuación, percibimos una relación con los relatos indigenistas puesto que en estas prácticas escriturales subyace esa alteridad o heterogeneidad conflictiva entre mundo originario/mundo ‘occidental’, aunque ya no como pertenecientes a dos paradigmas claramente dicotómicos y excluyentes sino más bien mostrando sus encuentros o desencuentros, sus vasos comunicantes o sus clausuras, sus confrontaciones o complementaciones, sus fracturas o continuidades.

Pretendo ver aquí algunos de los espacios discursivos de la literatura boliviana que —aunque de maneras muy disímiles— se abren o se cierran a distintas alteridades, a ese abigarrado, múltiple, plural y heterogéneo mundo de mestizajes.



#### 4.1. *Manchay Puytu*: INDIGENISMO, REALISMO MÍTICO Y LENGUAJE

Cuando yo ya esté muerto(a),  
de los gusanos comida,  
en mis huesos han de hallar... ja, jay,  
huellas de haberte querido...  
“La viditay San Lorenzo”, copla popular tarijeña

La novela de Néstor Taboada Terán, *Manchay Puytu: el amor que quiso ocultar dios* (1977)<sup>1</sup>, es interesante cara a la corriente del indigenismo porque —a diferencia del indigenismo clásico— pretende aproximarse a la subjetividad o interioridad de un personaje indio que vive el drama del mestizaje, la aculturación o la transculturación. Se podría decir que la historia del cura Antonio es la historia de un sujeto que ha internalizado el problema del contacto peligroso de dos mundos, desde el espacio de la subalternidad del colonializado.

Apoyado en la famosa leyenda de la quena de hueso<sup>2</sup> cuya letra y música sobrevivirá, según la historia novelesca, a la muerte del sacerdote indio, *Manchay Puytu* teatraliza en su personaje central, el *yaya* o *tata* Antonio, el encuentro entre las cosmovisiones quechua y española, y dentro de ellas la confrontación de dos concepciones religiosas —aunque en verdad sería más cercano decir dos éticas o preceptos morales. La novela nos muestra el drama de amor de un indio que ha adoptado la religión católica y es sacerdote de la misma y que, por tanto, está obligado a guardar celibato. El hecho, por tanto, representa uno de los elementos de confrontación, confusión y desencuentro entre ambas cosmovisiones. El cura Antonio se enamora intensamente de una india y es correspondido por ella. Los amantes viven emparejados hasta que un día el cura es enviado a un largo viaje. La india

---

<sup>1</sup> *Manchay Puytu: el amor que quiso ocultar dios*. Novela ganadora de la “Faja de honor” de la Sociedad Argentina de Escritores. La novela está dividida en: preámbulo, tres libros (*Ukhupacha*: el mundo subterráneo, de ocho capítulos, *Ayamarqay killa*: el culto de los muertos, de nueve y *Wakayñan*: el sendero del llanto, de diez) y un epílogo que cierra el libro.

<sup>2</sup> Jesús Lara en *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas* recoge dos versiones de esta leyenda (cuyo título es traducido como “Cantarillo del miedo”): una peruana, tomada del escritor Ricardo Palma y cuyos personajes son criollos, y otra boliviana (que sitúa los hechos en Potosí en el siglo XVIII) que cuenta el enamoramiento entre un cura indígena y una india que le presta servicios domésticos y que muere durante un largo viaje del cura a Lima. Ambas versiones atribuyen cualidades de músico y poeta al personaje central de las historias y en ambas se alude a la letra y música de los yaravíes que en su desesperación componen dichos amantes. Las composiciones musicales son interpretadas en una quena hecha de la pantorrilla del cadáver de la amada y ejecutadas en el interior de una vasija de barro. De acuerdo a la historia de la novela que nos ocupa, la vasija busca atenuar o volver menos perceptible al oído de los vecinos la dolorosa composición, pero en verdad lo que consigue es tornarla aún más desgarradoramente triste, dada la distinta resonancia que produce el sonido del instrumento de viento al interior del cántaro.

no puede soportar la ausencia del amante y muere. *Manchay Puytu* es fundamentalmente la historia del cura indio en sus intentos por revivir a su amada. El subjetivismo y el drama interior de dicho personaje juegan, por tanto, un papel determinante en la obra.

Esta novela funciona sobre la base del entrecruce entre esa historia personal (la del cura Antonio y su *mitani* María) que apunta a mostrar el conflicto de un hombre seducido por el amor (deseo) pero obligado a guardar celibato (religión-ley) y la historia social de Potosí en el siglo XVII que es, además, la historia del contacto y confrontación de dos culturas, dos organizaciones políticas, dos cosmovisiones, dos religiones, dos morales, etcétera.

Escrita en un momento de pleno florecimiento del *boom* latinoamericano, la perspectiva narrativa de esta novela se centra en una visión mítica de la realidad y, por tanto, en una manera distinta a la racional de percibir el mundo. En efecto, en *Manchay Puytu* realidad objetiva y realidad mítica forman un todo compacto e inseparable y, se podría afirmar que es a partir de estrategias del realismo mítico que se organiza toda la novela. Y si bien el afincamiento y la adscripción permanente de esta escritura a una visión mítica de la realidad define y muestra cuán arraigada está esta forma de percibir el mundo en los personajes, en el mundo representado y también en el narrador.

#### 4.1.1 'Realidad' y representación narrativa

Llama fuertemente la atención la forma interesante y sugestiva en la que Taboada Terán aborda el trabajo con el lenguaje, sobre todo en lo que quizás pueda denominarse, con afanes de especificación, su 'dimensión artística'<sup>3</sup>. Subrayando el sentido de discontinuidad entre los sucesos del mundo exterior y su representación en la escritura, el discurso novelesco se ordena sobre la base de una técnica que consiste en intercalar varias historias en el flujo narrativo. Se rompe, de esta suerte, con la noción de narración como escritura que sigue básicamente el curso y orden lineal de los acontecimientos, propia del indigenismo realista, dando un especial énfasis al trabajo con el

---

<sup>3</sup> Contraponiendo esta 'dimensión artística' del trabajo con el lenguaje con la propiamente 'lingüística'.

lenguaje (muy en boga en la década de los 70) y al empleo de técnicas narrativas enriquecedoras en función al propósito que persigue la novela: *Manchay Puytu* es una obra que busca consistentemente desdibujar las fronteras entre la vida y la muerte.

Un ejemplo del entrecruzamiento de historias es el momento en que en la iglesia Matriz un notario lee el “Edicto de las Delaciones” de la Inquisición<sup>4</sup>. Este pasaje se encuentra en un capítulo en el que el autor juega con tres micro-narraciones. La central narra la entrevista entre el *yaya* Antonio y el Negro Bienvenido Catanga, diálogo en el que el cura trata de convencerlo de que le sirva de emisario para llevar su mensaje a María al mundo de los muertos o *Wakayñan*. La otra narra la historia del Ermitaño de la Calavera, luego de muerto y condenado por la Inquisición, y constituye una especie de contrapunto a la narración central; formando una micro-narración completa, con inicio, nudo y desenlace. Finalmente, la lectura del “Edicto de las Delaciones”, palabra vertical y tremenda de la Inquisición, constituye una especie de responsorio de los otros discursos narrativos. Responso o sentencias del “Edicto” que constituyen, a la vez, enumeración general de las culpas en las que puede caer el ser humano y juez y verdugo de los dos protagonistas de las historias que se le entraman, puesto que –indirectamente- sentencian y anuncian la condena tanto del cura Antonio como del Ermitaño de la Calavera por excesos en dos sentimientos contrapuestos, el amor y el odio. Veamos un fragmento:

O si sabéis que en poder de algún escribano, notario u otra persona están algunos autos, informaciones y probanzas tocantes a los delitos señalados en este Edicto, si supiereis que alguna persona posee bienes confiscados por el Santo Oficio o que le pertenezcan en cualquier manera. Negro esclavo, agradece a Dios la oportunidad que te está dando! Y escrupulosamente le explicó que le llevaría a la otra vida un mensaje confidencial. Su existencia era un paciente suicidio, una lenta agonía. Tenía el cuerpo de la imilla en la casa ¿Conoces la casa? esperando la resurrección ¡El retorno del alma! Para él María Cusilimay seguía siendo su amor supremo. Ay, el demonio en forma de fraile, ni más ni menos. Si la encuentras en el Wakayñan regresa rápido a darme la buena nueva, te esperaré. Ay, ay, quería hablar y en vano movía su boca, sus palabras salían sin sonido. Estaba visto que el Negro tenía mayor apego a la vida que a la muerte. Cosas raras están aconteciendo en la Villa, había dicho Doña Dolores, a propósito del Ermitaño de la Calavera que murió dejando la confesión escrita de su horrenda venganza. ¡No tengo que irme a la tumba con el secreto a cuestras!<sup>5</sup> (156-57)

---

<sup>4</sup> O, “Edicto General de la Fe” emitido en Lima en 1570 como instrumento de la Inquisición, para regir las acciones de la misma en el Virreinato del Perú.

<sup>5</sup> La cita ha sido tomada del libro tercero.

La cita es particularmente ilustrativa del entrecruzamiento de fronteras y la técnica usada implica la ruptura con el relato que se adscribe al tiempo progresivo y lineal, y revela el deseo de desdibujar y borrar límites. El deslinde entre una y otra historia son velados y confuso el mundo que cada una de ellas muestra, puesto que el autor introduce los diferentes espacios narrativos en una secuencia alternante, sin valerse de nexos explicativos o aclaraciones respecto al paso de una a otra historia. Este mismo efecto lo podemos percibir en otra parte del capítulo cuando el narrador introduce la historia del Ermitaño de la Calavera:

Ofrecía Bienvenido Catanga sus Tetitas de Monja, Cabellos de Ángel y Tablitas del Señor. Con su cara de Pascua y rostro de buen año se abría paso entre la multitud diciendo a viva voz el nombre de los caramelos y gastando bromas de doble intención. Negro pillo, ¿qué cuestan tus Tablitas? A un durito el cartucho [...] Carísimo, Negro jetón ¿y tus Tetitas? Barátitas, a dos duritos, para relamerse porque están hechas, que no escuche el obispo, con leche de monjas milagreras, je, je. [...] Ocultando el oscuro desaliento que parecía exhibir día a día, se le fue acercando el padre Antonio de la Asunción. Rodeado de un grupo de jóvenes gallegas que festejaban sus ocurrencias declaraba seducía hablando y callando, seducía mirando y cantando también, qué hombre aquel Ermitaño de la Calavera. Y cuando esperaba deshacerse de las mozuelas... (143)

¿Quién estaba rodeado de un grupo de jóvenes gallegas? Primero creemos que se trata del Negro que vende sus golosinas y bromea en la plaza, pero luego se presenta el cura Antonio y, finalmente, la exclamación “qué hombre aquel Ermitaño de la Calavera”, nos hace pensar que se habla de este último. Queda la duda y prevalece la ambigüedad.

Otro procedimiento importante del que resulta el mismo efecto de borramiento de bordes consiste en poner lado a lado dos elementos de diferentes categorías; por ejemplo, al final de ese mismo capítulo: “Los Santos sonreían. Las monjas del coro cantaban como ángeles” (158). Aquí, “los Santos” refiere a las esculturas en yeso propias de las iglesias católicas, pero éstas aparecen humanizadas y en una acción similar a la de las monjas: en tanto aquellas cantan, ellos sonríen<sup>6</sup>.

Finalmente, y esto es quizás lo más importante, a través del continuo desvanecimiento de fronteras entre la vida y la muerte y la muerte y la vida a lo largo de toda la obra, los límites entre ambas realidades se desdibujan no sólo para los personajes sino también para el narrador:

---

<sup>6</sup> Marcamos, aunque sea de pasada, el sutil humor que el recurso conlleva.

“Pacientemente la difunta esperó que cubriera el túmulo abierto. Faltó tierra y tuvo que prestarse” (71). O, cuando Antonio se dirige a María ya muerta, después de haberla bañado: “María, has recuperado el lustre de tu cuerpo inmaculado, le dijo en el oído y ella sonreía con la boca entreabierta y los ojos de par en par, ardiente e irónica” (82).

En estos pasajes, que tomamos como ejemplo, el narrador atribuye a la muerta una cualidad y una actitud imputable sólo a una persona viva. Esto produce un efecto ‘raro’, (mágico o mítico, se decía en los 70) cara al lector que se ve enfrentado a un ambiente donde las fronteras entre lo imaginario y lo real, el sueño y la vigilia, lo externo social y lo interno subjetivo, el deseo y la realidad, la vida y la muerte, etc., se difuminan. Vemos, por ejemplo, lo que el narrador cuenta respecto al personaje: “Y escuchó que la difunta le decía con voz acongojada ¿por qué tienes que desesperar si yo no soy más que una india nacida para el sacrificio? Y él enajenado no, no, no me puedes decir eso mamita” (134).

Al interior del mundo novelesco, el narrador, los personajes —y por ende quizás hasta el lector— sólo a momentos parecen tomar conciencia de que María está muerta. Hay, por tanto, como refucilos que parecen iluminar una realidad ‘real’; sin embargo, esto no niega la validez de *otra* realidad, donde los linderos entre vida/muerte no son rígidos e insuperables sino, por el contrario, vacilantes.

Otro recurso, que sigue la misma dirección, consiste en narrar simultáneamente los hechos que acontecen en la ficción novelesca y lo que ocurre en la conciencia del personaje central. El siguiente ejemplo se da en la conversación entre el tata Antonio y el Obispo:

[...] desconcertado veía el viejo Prelado cómo empalidecía el sacerdote, estás débil sin duda por el largo viaje, Qué hago sin ti, María, criatura de Dios, Warmi que cantas en mi corazón? Debo retirarme, Ilustrísima, no me siento bien. Espérame en casa, urpila palomita mía, voy ahora mismo. Su Ilustrísima se irguió rápidamente... (34)

La adopción de las técnicas arriba aludidas permite dar una visión totalizadora de la realidad, representar el mundo mestizo en su complejidad y romper la linealidad del lenguaje que, de otra parte, también se desdobra: de un lado está el lenguaje narrativo que relata los ‘hechos’ o

acontecimientos del mundo representado; y, del otro lado, un lenguaje lírico, erizado de subjetividad, ligado a la experiencia del protagonista indio y que se manifiesta sobre todo a través del monólogo interior. En los monólogos interiores de *Manchay Puytu*, la narración fluye desde la conciencia misma del personaje, que representa su propio proceso de enunciación, pues el narrador, en estos casos, es el personaje mismo.

La palabra logra a través de los recursos anotados captar y traducir el mundo de las ambigüedades, y tanto narrador como personaje y lector participan de las mismas perplejidades, dificultades y dudas de ese mundo confuso e impreciso del que la novela busca y logra ser expresión.

#### 4.1.2 Realismo mítico revisitado

En parte como consecuencia de los recursos citados, el efecto de sentido que la obra produce en el lector es el de “encantamiento” (Chiampi 82), por el cual el quehacer cotidiano se funde con lo extraordinario, lo divino, los demonios, las leyendas, los mitos, la magia, etcétera. Esto es, el efecto discursivo propio de la modalidad narrativa que en Latinoamérica se conoció como “realismo mágico”, “lo real maravilloso”, “realismo maravilloso”, “realismo fantástico” o “realismo mítico”<sup>7</sup>.

En la novela que ahora nos ocupa, lo “maravilloso” se introduce a partir de las creencias y la fe en una realidad que se manifiesta en las convicciones de la cultura quechua: “¿Cuándo y por qué murió? Y Coaquí el viejo se dispuso a responder. Ha debido ver el Cóndor sagrado que cuando cruza el aire los que lo ven mueren” (24). O en este otro ejemplo:

Arreglándose las trenzas María Cusilimay se dirigió hacia la cocina y encendió el fogón de los siete agujeros para calentar agua. Viajaría mañana... Al levantar la vasija de barro se le resbaló de las manos y vio los restos como chispas de un rayo regado por el suelo. Contra los espíritus de la discordia los mojó con agua sucia, después los tiraría al basurero. (55)

---

<sup>7</sup> De entre estas denominaciones, la de “realismo mágico” fue la preferida de Chiampi; “lo real maravilloso” fue —como vimos— el término acuñado por Carpentier, buscando distinguir este tipo de manifestaciones artísticas de las del surrealismo; finalmente lo mencionamos ya también, Rivera Rodas justificó la elección del nombre de “realismo mítico”, frente a los demás, apoyado en la fe y la creencia que el mito conlleva, desde la perspectiva mítica de los pueblos originarios de América; empero también Carpentier invoca la fe. “Para empezar, la sensación de lo maravilloso presupone una fe” (20), que opone a lo maravilloso invocando el descreimiento de los surrealistas.

Este es un mundo donde los hechos (una vasija que se rompe, una persona que ve el vuelo de un cóndor) se sobrecargan de significación, constituyéndose en pronósticos de futuro, pautas del destino de los personajes, señales que permiten predecir lo que ha ocurrido o lo que ocurrirá. A lo que se suman las creencias del catolicismo en épocas de la Inquisición: brujas, gatos negros, demonios, infiernos, etcétera. En varios casos esas diferentes creencias y los dos credos religiosos se entremezclan, se imbrican, se sobreponen o simplemente aparecen en relación de contigüidad. En el sacerdote indígena, por ejemplo, frente a la ciudad de Potosí:

Algunas mañanas lo cubría un manto de nieve como vellocino y en la Villa todos respiraban chujchus por el frío intenso. Palpó las blancas nubes que se desplazaban obedeciendo el mandato del más allá, ¡Ay, Jesús, mi Jesús! Besó las mejillas del aire sin mancha, compartiendo la dulzura de las horas al raso. Estaba sin duda en las puertas del cielo, frente al País de los espíritus, a un paso del Wakayñan. Allá abajo, en aquel rescoldo de colores que era la Villa Imperial, ardía el Infierno con sus doscientas mil almas desventuradas. (182-83)

Por otro lado, ese espacio donde se desarrollan los acontecimientos relatados contribuye, como a partir de su propia naturaleza, a posibilitar ese entrecruzamiento entre lo real y aquello que no lo es: el Potosí histórico y legendario de la colonia. Una ciudad propiamente urbana y cosmopolita ya en ese tiempo, pero en contacto directo y cotidiano con la maravilla, lo fantástico, lo extraordinario y lo mágico: “Siempre Ínclita, Noble y Rica Villa Imperial de Don Carlos V... Villa Imperial cuyos anales destilan viejas leyendas, crímenes secretos y hechos de violencia sin nombre. Villa Imperial de los exorcismos del pavor y de los espantos” (217).

Un lugar, por tanto, donde a nivel de personajes conviven hombres comunes y personajes míticos como *Ñauparruna*<sup>8</sup>, donde objetos y situaciones pertenecientes a un ‘otro’ orden se superponen a la realidad cotidiana y donde lo maravilloso se suscita sin ningún esfuerzo, puesto que historia y crónica de Potosí son representadas por el autor en un siglo y momento que cree en aparecidos, fantasmas, resurrecciones, almas en pena, etcétera. Desde esta perspectiva, es la fe frente a la prodigiosa realidad la que permite que lo maravilloso se constituya en parte configurativa de la poética de *Manchay Puytu*.

---

<sup>8</sup> Ñauparruna, voz de la conciencia de la raza sojuzgada: ‘lo ha visto todo’ y como testigo no dejará que su raza olvide y desconozca en el futuro lo que guarda la historia. Uno de los capítulos de la novela titula “Donde Ñauparruna establece la verdad de la conducta sexual en las venturosas épocas precolombinas”.

Pero más allá de las creencias, la maravilla es ricamente sugerida por aquellos momentos en que hacer el amor al cuerpo de la amada muerta se constituye en un ritual mágico que convoca a la vida, la desmesura y la repetición de la cópula, despertando en el lector la más estupenda sensación de una atmósfera que termina por incumbirlo muy directamente, obligándolo a ver lo que ocurre más allá de la línea y límite de sus horizontes al adentrarse en aspectos ignorados y/o censurados de la existencia.

Asimismo, también es sugerente el tratamiento del tiempo en la novela. El tiempo progresivo y cronológico se vuelve mágico y subjetivo: “El tiempo mágico y secreto de los amantes” (173), tiempo de la conciencia de los personajes que se relativiza en las experiencias individuales y particulares de los mismos. Y, como dadas las circunstancias, gran parte de la acción se sitúa dentro de la mente del cura indio, el tiempo resulta sometido al ritmo de este personaje, de manera que de ahí surge alterado, transformado. En el caso de otro de los personajes de la novela, el ya citado Ñauparruna queda fuera del tiempo: es espectador del tiempo, pero no pasa en el tiempo. O, el tiempo se personaliza para no interferir en el accionar de los amantes: “Y él te amo, cariñito mío, kantutita del alma. El tiempo simulaba transcurrir lentamente y el religioso con serenidad apacentando sueños de resurrección” (23). Simultáneamente, al haber una “vida anterior a la vida” y otro tiempo más allá de la misma, el tiempo de esta vida se desdibuja, se estira, se alarga, produciendo de esta forma una alteración significativa del tiempo cronológico. Finalmente, la leyenda y el yaraví vuelven eterno (más allá del tiempo) el amor indio; éste, por tanto, es capaz de atravesar los tiempos y pervivir para siempre.

En todos estos sentidos, la múltiple faz de la realidad se torna la norma y apunta a la zona de la ambigüedad donde el aspecto referencial se diluye y lo inteligible se vuelve difuso. Así, la atmósfera de imprecisión e incertidumbre que atraviesa toda la novela no se logra a través de la postura del narrador (como en *Hijo de hombre* de Augusto Roa Bastos), ni a través del reconocimiento por parte del narrador de la plurivalencia de las cosas y la dificultad de contar debido a la precaria capacidad del lenguaje de reproducir la realidad (como en *Grande sertão: veredas* de João Guimarães Rosa); sino y



como vimos, a través del borramiento de límites y linderos entre la realidad objetiva y la realidad fantástica o mítica y, en el caso específico del tata cura, entre la realidad exterior y la realidad subjetiva. Y, los efectos de discurso que provoca *Manchay Puytu* en el lector son los de encantamiento, generado por la no escisión entre lo real y lo imaginario, y de intensidad, producida por la percepción de un estado extranatural que junta el erotismo y la muerte.

#### 4.1.3 Incertidumbres

Aunque la novela presenta la intriga novelesca central como algo conocido de principio (ya en el primer capítulo se nos da a conocer la muerte de María y cómo su amante se entera del trágico fallecimiento), mantiene el suspenso a través de dos unidades narrativas, verdaderos nudos del relato, que logran atrapar y mantener la atención del lector en el decurso de la historia novelesca. Se trata de dos momentos en la obra donde se habla de resurrección. El primero remite al lector a la religión católica, pues en el relato se alternan el desentierro de María Cusilimay y la resurrección de Lázaro:

Dice Jesús: Quitad la piedra, Martha, la hermana del que se había muerto, le dice: Señor, hiede ya, que es de cuatro días. Jesús le dice: No te he dicho que, si creyeres, verás la gloria de Dios? Entonces quitaron la piedra de donde el muerto había sido puesto. De inmediato se dispuso a cavar la tierra con la champi... (69)

En el segundo momento, el capítulo VII del libro primero (“De la manera como por primera vez perdió el alma la imilla Qöya Cusilimay y Ñauparruna fue en su auxilio”), se relata cómo Qoya Cusilimay perdió ya una vez antes el alma (*ajayu*) y Ñauparruna fue en su auxilio y la recuperó.

Escuchamos a Ñauparruna:

Ven espíritu de Qöya Cusilimay, no te escapes, ven alma piadosa, no trates de esconderte. Nosotros no queremos hacerte daño, no abandones tu cuerpo que te espera. ¡Vuelve a ti Qoya Cusilimay! [...] Sí waway, chunku, ven. [...] Qöya Cusilimay está sana y salva y puede levantarse mañana. Dieron de comer y beber a la Pachamama. (62)

Ambos indicios son muy importantes y se encargan de instaurar, desde el interior del texto, una duda en el lector, aunque este último quizás no la concientice. ¿Es posible la resurrección? Dado que el texto da muestras fehacientes de que el amor del tata cura es tan grande, ¿podrá María Cusilimay volver a la vida a fuerza del amor del yaya Antonio?

#### 4.1.4 El cuerpo de la amada

El ritual de resurrección del cura indio se centra en el cuerpo de la amada muerta, por lo que la obra se carga de un voluptuoso, casi barroco, regodeo en y con ese cuerpo. Cada uno de los actos de amor con el cadáver significa revivir y teatralizar encuentros anteriores en busca de toda la gracia, la vigencia y la presencia trémula del cuerpo amado, pregonando en cada cópula la victoria momentánea de los amantes contra la muerte. El yaya Antonio quiere tener a María en cuerpo y alma, por ello se dedica a lavar, perfumar y hacer el amor al cuerpo de la imilla. Y es, claro, a través del cuerpo de la mujer amada que se constituye la situación límite donde erotismo y muerte se ven indisolublemente ligados.

Nuestro personaje no persigue el amor etéreo de más allá de la muerte, en el cielo prometido de los católicos o en el *Wakayñan* de los quechuas, lo quiere en este mundo y el objeto de su deseo y obsesión es el cuerpo de la amada. Por eso, él no busca su propia muerte y piensa en Coaquí o el Negro Bienvenido Catanga para que vayan, como sus mensajeros, al mundo de los muertos y le digan a María que él la espera en cuerpo y alma, aquí y en este mundo.

Al final, cuando el cuerpo ya no puede con su descomposición, la quena (hecha con el hueso de la tibia de la amada) es capaz de proyectar las ansias y el estupor del amante ante la ausencia del cuerpo amado. La quena sustituye, pues, metonímicamente a María y es sublimación del cuerpo de ella, fijando de esta manera lo femenino en la materialidad del hueso. *Manchay Puytu* pone en evidencia, pues, ese espacio del amor, contraponiendo el amor terrenal y físico del amor-pasión al amor celestial y místico de los amantes en Cristo. Esta es una otra oposición importante, aunque subyacente en la obra y que hace evidente la marcada heterogeneidad entre dos sentimientos, posiciones o códigos frente al amor corporal, propiciando así una mirada diferenciadora de ambas culturas en torno a la subjetividad.

Y al acto monstruoso, la novela sobreimpone un sentimiento digno de alzarse como ejemplo de los más grandes amores, puesto que lo “quiso ocultar Dios” —y a pesar de Él, de la Inquisición, de

la tinaja y otros subterfugios que buscan acallararlo y esconderlo— se da a conocer ‘a gritos’ en los desgarrados sonidos del yaraví interpretado en la quena hecha con el hueso de la tibia de la amada, atravesando no sólo paredes sino fronteras y límites espaciales y temporales. Música y letra del yaraví son presentados como un lenguaje y como un grito de las entrañas y, en ese sentido, la novela se constituye como una remirada y una recreación de esa leyenda de amor que se renueva en la forma novelesca y va resucitando la sensibilidad de sus nuevos y diversos oyentes o lectores —más allá de la incapacidad de entendimiento que pueden generar las diferencias culturales, temporales y espaciales— venciendo el terrible escollo de la prohibición de su tiempo y su espacio.

Dentro de la lógica textual, ‘la muerte en vida’ sería la muerte de la pasión y del amor; como suprema inversión; en cambio, la quena (y con ella la música y el yaraví del Manchay puytu) torna la muerte en principio de vida: sublimación máxima del amor-pasión consumado y desplegado a la eternidad, de ahí el intenso erotismo en *Manchay Puytu, el amor que quiso ocultar Dios*, que estalla en ecos que no dejan de crecer, de llenarse con la presencia/ausencia de ella, logrando contraponerse como el ansia carnal que estalla contra la religión y el orden social español de la Colonia.

Pero la obsesión con el cuerpo femenino indígena no es propia sólo del cura Antonio, también lo es del Bigardo español depredador de doncellas indígenas. Esto nos remite simbólicamente al mestizaje latinoamericano: el cuerpo femenino hollado por el conquistador da como resultado, a nivel individual, el mestizo, y a nivel social, el continente latinoamericano híbrido y heterogéneo. Mestizaje que en la novela se multiplica racialmente a través de las acciones del Bigardo y que, en el caso del cura, nos lleva al mestizaje cultural y a los complicados recovecos de la heterogeneidad.

#### 4.1.5 La inserción del quechua

El idioma nativo se introduce sin violencias en el discurso del *Manchay Puytu*. En primer lugar, la traducción se inserta inmediatamente a continuación de las palabras o frases en quechua y, en ocasiones, hasta llega a producir una sensación parecida a la lograda por el creacionismo de Vicente

Huidobro en *Altazor*, cuando crea palabras compuestas como *golongira*, *golomrisa*, etc. Por ejemplo, en la parte donde se relata la llegada de los españoles en sus caballos: “seres sorprendentes, blancos, barbudos, sentados en wachu-centauros, tinti-caballos jamás vistos y con jauría de alqö-perros de firme dentellada” (60).

Pero, quizás, la máxima pertinencia se da en relación a los momentos en que se inserta el quechua: “¡Sumaj María, María bonita, yo no me he cansado de mirarme en tus ojos! ... Sumido en las tinieblas de la perplejidad, saqerqani ahallallajta, su voz le salía trémula. Animosa, altiva, jovial la dejé, saqerqani qhallallajta” (25). Es el momento de la desesperación ante la noticia de la muerte de la amada. Algo semejante ocurre en el momento del éxtasis amoroso, cuando el amante indio vuelve inconscientemente a su idioma materno con las palabras más tiernas. O, cuando el pobre tata cura se consuela con la esperanza de que la fuerza de su amor podrá más que la muerte. En todas estas ocasiones los dos idiomas aparecen en amistosa relación de contigüidad:

Pensó que por ahora lo importante era la sensación de tenerla cerca, al alcance de sus ansias. A wan qhöñi samayniwan phukuykus kutirichísaj, se dijo, ojllaykúsaj, muchayniwan alliyman rijcharichísaj [...] Con el calor más tierno de mi aliento conseguiré devolverla a la vida y abrazándola y besándola se despertará dulcemente... (85)

#### 4.1.6 ¿(Neo) indigenismo y/o mestizaje?

Cargando las tintas sobre la imposibilidad del cura indio de resucitar a su amada, dice Luis H. Antezana (“Manchaypuito” 123) que al integrar “el trasfondo histórico con un elemento mítico, Taboada Terán produce una metáfora trágica del destino indígena en América”. Empero, creo, la supervivencia del yaraví, más allá de la muerte de los amantes, reduce drásticamente este tono trágico. En la leyenda y el yaraví, María vive; por tanto, simbólicamente, yaraví y leyenda vencen al tiempo y a la muerte, y hasta a Dios, constituyéndose así en las huellas palpables y eternas de la gran sensibilidad y culto al amor de la cultura indígena, que pervivirán en la cultura mestiza.

Siguiendo estas pautas, quizás más bien la clave esté en las palabras de Ñauparruna, personaje que representa la historia y la sabiduría del pueblo indio: “Sin el pretérito no hay posibilidad de

descubrir el futuro”. Entonces, la obra podría leerse como una búsqueda a través del pasado de las raíces de lo mestizo. Y en la obra vemos la heterogeneidad manifiesta ya en honda tensión en el tatacura: en un extremo, indio y heredero, como tal, de una manera de ver el mundo; en el otro, español por conquista y portador de una religión y una cosmovisión totalmente opuesta. Por tanto, híbrido o mestizo y sobre quien, sin embargo, triunfa el erotismo y la necesidad de amor a la mujer/*warmi* frente a la imposición de la nueva religión y cultura que representa, además, la ley.

A nivel de tradiciones literarias, tres vertientes se juegan intertextualmente: el *Quijote* de Miguel de Cervantes, desde la escritura y lo español; la leyenda y el yaraví del Manchay puytu<sup>9</sup>, desde la oralidad y lo indígena y finalmente, la crónica (la *Historia de la Villa Imperial de Potosí* de Arzans, Orsúa y Vela<sup>10</sup>), desde el choque y entrelazamiento de las dos culturas, “como precursora del discurso escrito propiamente nacional” (Paz Soldán, “Escritura” 9). El trabajo de composición de *Manchay Puytu* es, pues, un juego múltiple de simetrías y oposiciones. Las oposiciones se inician en tanto la novela como tal se escribe en castellano y al interior de la tradición occidental novelesca; empero, la leyenda y el *yaraví* que le sirven de base se afincan en la tradición oral quechua. Entre ambas está presente la tensión entre escritura y oralidad. Oposiciones en cuanto a lo real y lo extraordinario o mítico, la vida y la muerte, lo externo social y lo interno individual, la valoración de la virginidad y la no valoración de la misma, los españoles y los indios<sup>11</sup> o, a un nivel más puntual, entre el cura indio monógamo y el Bigardo español que ha violado 360 mujeres, y un larguísimo etcétera.

---

<sup>9</sup> Además, la novela introduce en el relato otras leyendas como la de la *Kantuta* y la del *Jukumari*.

<sup>10</sup> Crónica sobre la poderosa y cosmopolita ciudad de Potosí escrita entre los años 1705 y 1736. La tercera edición lleva una introducción de Gustavo Adolfo Otero, fechada en 1943, con importantes datos en torno a la obra y a su autor.

<sup>11</sup> Citamos un párrafo de la novela donde el autor, a través de la oposición, muestra los rasgos característicos de las dos razas, pero valiéndose del contraste entre caballos y llamas: “Había salido de Potosí aproximadamente cinco meses ha, escoltado por funcionarios españoles montados en hermosos corceles. En la Villa Imperial es tal el orgullo de los hijos dalgos que no desmontan de sus caballos aunque tuvieran que caminar dos pasos. A menudo encabritados los soberbios jamelgos muerden, cocean y se niegan finalmente a trotar mostrando la influencia del temperamento de sus amos. Qué notable diferencia con las llamas esbeltas, suaves y dóciles. Parecidas a los camellos, pero sin gibas, son de ojos dulces y bondadosos, bordeados de grandes pestañas. Sin bozales ni jáquimas, sin hierros que defiendan sus pezuñas” (27).

Simetrías de intensidades amorosas y de odios, el *yaya Antonio* y el *Ermitaño de la Calavera*<sup>12</sup>; o, en el pasaje que arriba citamos, simetrías en cuanto a la creencia de que la resurrección es posible desde la perspectiva de dos credos religiosos, y un más corto etcétera. Oposiciones y simetrías que se encuentran en esta práctica escritural a partir de la vivencia, por parte de los personajes, de situaciones límite. *Manchay Puytu* es una experiencia límite, por un lado, entre la profunda y secreta intimidad de un sujeto y lo patológico (necrofilia) y, por otro, frente a una realidad social que también experimenta una situación límite en el desquiciamiento de una lógica y una racionalidad interna, dado el entrecruce entre dos culturas que en muchos sentidos se oponen y que, sin embargo, conviven intensamente en el espacio del Potosí colonial.

En cuanto a la denuncia, si bien podría decirse que no es el objetivo principal de la obra puesto que se busca la creación de un mundo total, en el que ella también tiene su rol, el régimen de terror y sometimiento a que obliga la colonia está vivo en la obra. Para empezar, en palabras de Antezana: “Significativamente, la novela comienza y acaba con sentencias del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición” (“Manchay” 121). Y con la conquista y la Inquisición se inaugura el régimen del miedo y el terror para la cultura conquistada. Por un lado, la mita:

Mi existencia no fue más que un agónico relato en el letal proceso del **miedo**. He querido ver el rostro de Dios en el sufrimiento. ¡Vienen los cristianos, Wiraqöchas jamushan!, escuché decir un día y vi cómo, temblando, el ayllu se transformó en una comunidad de sikimiras aterradas. No venían a cobrarse los tributos sino los servicios de la Mita. De rodillas besando pies y manos les dimos la buena llegada. ¡Necesitaban mitayos para que en el Infierno de la mina, quinientas cincuenta varas debajo de la tierra, rastrearán la epidermis del Sumaj Orqho de puro qölke! (216)

Por otro, la religión:

Hay que borrar de la mente de los Naturales las idolatrías y grandezas fantásticas de sus antepasados, me instruía. El **miedo** es el padre de la disciplina! Cultivarlo es imponer la obediencia. El orden o la hoguera... Se difundía desde el púlpito el espanto, la pesadilla, el infierno. Con el concurso de la graficidad pictórica —la obra del Pintor Albino y otros— se mostraba a los sometidos a torturas, atenazados por torniquetes y hierros enrojecidos, en fraguas diabólicas y friéndose en pailas y calderos por sus pecados de eludir el verbo del Señor”. (219)

<sup>12</sup> Don Juan de Toledo que desentierra también, como el cura Antonio, un cadáver, pero en este caso se trata de su enemigo. Este personaje transita con la calavera de aquel por odio; por tanto se podría decir que el Ermitaño de la Calavera es un reflejo invertido del cura indio. La leyenda sobre don Juan de Toledo es tomada por Taboada Terán de la crónica de Arzans Orsúa y Vela y ha tenido diferentes repercusiones en la literatura boliviana, v.gr. *El morje de Potosí*, de Guillermo Francovich.

El responsorio del miedo acompaña toda la escritura novelesca y apunta a mostrar el trasfondo político y socioeconómico de la estructura colonial. Sus ecos conllevan la permanente protesta y denuncia del hombre desplazado de su más honda subjetividad a través del trabajo y la religión sobreimpuestos.

Empero, gracias a la otra cultura, el sacerdote indio no siente remordimientos respecto a su relación con María. Todo hombre necesita una mujer, compañera y amante y, sobre la base de la ‘otra’ cosmovisión, el amor se hace más grande que el miedo; aunque, también, pone en evidencia la marcada e inevitable ‘otredad’ de la religión adoptada en relación al cura indio. Sin embargo y al mismo tiempo, la novela evidencia también un fuerte sincretismo religioso entre creencias católicas y originarias en un vital proceso creativo y recreativo, mostrando que ambas religiones o credos tampoco guardan fronteras claramente diferenciadas sino más bien ambiguas y que las mismas se entrecruzan, se entremezclan o se alternan, tanto en la fe como en la prácticas religiosas de los potosinos (llamados en el texto “potocos”):

Las malvadas perseguidoras del género humano llamadas Desdichas, emparentadas con el Demonio, estaban anunciando visitar el negocio [...]. Aseveraban los Potocos que sus enemistades habían echado mano de oscuros mandatos perturbadores —el terrible mal de ojo— y consultaron **esta vez** no a los hechiceros Indios sino a los curas de la Iglesia Matriz. (50)<sup>13</sup>

A pesar, pues, de variadas marcas radicalmente heterogéneas, esta novela tendería a gravitar sobre nuestra cultura como uno de los mitos de origen del mestizaje boliviano. Porque, de un lado y como escritura, es producto del cruce entre tradición española (*Quijote*/novela) y leyenda y yaraví

---

<sup>13</sup> Desde la novela andina se alude a dos de los temas estudiados por Taussig (*Shamanism*), la atribución de poderes curativos (“el terrible mal de ojo”) y mágicos de los “hechiceros indios”; y de manera semejante, en la cita, los poderes son atribuidos a los que quizás podríamos llamar ‘especialistas’ o hechiceros indígenas y éstos en alternancia de posiciones y posibilidades con los “curas (católicos) de la Iglesia Matriz. Pienso que, en general, en Bolivia esas atribuciones se las reconoce, no en los indios como grupo genérico, sino específicamente en los *yatiris* o *lairas*, son ellos los que curan el mal de ojo que es una enfermedad producida a través de la magia; los sabios, curanderos o médicos *callawayas* (a los que vimos se hace alusión en *Juan de la Rosa*) se ocupan de otros tipos de enfermedades. Y el terror parece ser también en la novela el hilo fundamental que mueve los hilos de la época colonial; un terror tal vez diferente pero próximo al terror frente a la ausencia de fundamento epistemológico que señala Taussig para nuestro presente. (Moreiras, “Epistemología” 54). Y es verdad que el cura deviene, sobre todo, cara a la sociedad de su tiempo “representación demonizante” de un indio (incluso seguramente identificado como lo subalterno que ha osado transgredir la norma haciéndose sacerdote y del que —por tanto— se podría esperar siempre lo peor) atrapado por un amor satánico y prohibido.

(*Manchay puytu*/tradición oral) que conjugados se constituirían en el germen de la obra. Por otro, porque a pesar de la hegemonía de la cultura española y su imposición sobre la cultura originaria, ambas muestran su influencia, en lo individual en el personaje central y en lo social en la historia del Potosí colonial. Finalmente, la obsesión con el cuerpo indígena daría cuenta de manera simbólica del germen de ese mestizaje y, por último, la convivencia armónica entre castellano y quechua podría leerse quizás como una propuesta en torno a las ‘lenguas nacionales’ que, sin tender a la homogeneización, apuesta más bien por la convivencia y el reconocimiento de la validez de ambas. Las fuerzas que se tensionan y la trama conceptual que en torno al mestizaje entreteje *Manchay Puytu* libera varios de los pliegues discordantes de lo indígena que *Juan de la Rosa* —en contraste— pretende sujetar y sojuzgar bajo el proyecto de nación mestizaje que propugna para Bolivia.

#### 4.1.7 Tender “puente de deseos” por encima de la muerte

Si la leyenda del *Manchay puytu* y el *yaraví* (la música que la acompaña) exhiben la presencia de la cultura quechua, la escritura de la misma es el instrumento de apropiación de la cultura occidental por parte de aquella. De hecho, cada capítulo de la novela de Taboada se abre con unas líneas alusivas a lo que tratará el mismo, a la manera de *Don Quijote de la Mancha*, uno de los textos fundadores del género novelesco. *Manchay Puytu* combina las dos vertientes (oralidad/escritura) de la tradición literaria mediante la forma novelesca, escrita además a la manera de crónica.

La inserción de distintas perspectivas y modos de aproximación a la realidad (entre ellas la que se conoce en la tradición literaria como realismo mítico) y las técnicas narrativas empleadas alejan a *Manchay Puytu* del realismo y el indigenismo canónicos. Pero, aunque podría ser clasificada fácilmente a partir de este rasgo diferenciador como novela “neoindigenista” o “real mítica”, el título de mestiza tampoco le sería ajeno, puesto que la escritura del *Manchay Puytu* nos permite atisbar uno de los diversos caminos escriturales de nuestra literatura ante el problema y la experiencia de la heterogeneidad; a diferencia de *Juan de la Rosa* su propuesta de mestizaje no propugna un mestizaje



por tachadura de lo indio. Por otra parte, si nos apegamos y limitamos estrictamente a una de las marcas características del surgimiento de lo maravilloso a que alude Carpentier, podríamos escoger —en el caso específico de la obra que nos ocupa— aquel “de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite’” (20); empero en este caso estaríamos dejando de lado la particularidad de que ese “estado límite” surge demarcado por la condición (cultural) ‘mestiza’ del personaje, hecho que nos obliga a pensar la complejidad particular de las fuerzas que en ese escenario se tensionan y donde, visión india y visión occidental se articulan desde las relaciones de poder entre colonizadores y colonizados de una manera particular.

Cotejada también la obra con *Raza de bronce* y con las aseveraciones que hicimos en torno al narrador de la novela indigenista ortodoxa, vemos que, por un lado, las técnicas narrativas empleadas permiten a *Manchay Puytu* soslayar al narrador problemático de la novela indigenista ortodoxa. Esto es, la ambigüedad escritural y la multiplicidad de historias que el narrador encara y el desplazamiento del narrador al protagonista en los monólogos interiores, hacen que el narrador central (no marcado por esa heterogeneidad radical y de confrontación contrapuesta frente al mundo indio de *Raza de bronce*) simplemente deje pasar su relato hacia el lector, sin entramparse en la búsqueda de mediaciones que traduzcan para un lector ajeno el o los mundos que se quiere representar. Por otro lado, el referente ya no constituye una alteridad radical: ambos “seres de papel” (narrador/personaje + mundo representado) ya no pertenecen a dos órdenes culturales claramente discernibles, sino que representan la complejidad cultural andina en la que convergen ambas vertientes; el mestizaje, entonces, se convierte en una realidad conflictiva compartida. Finalmente, en la relación narrador-lector que también quisimos subrayar cara a *Raza de bronce*, la técnica narrativa adoptada en *Manchay Puytu* mueve al lector a una participación más activa, puesto que éste, en palabras de Loveluck, “debe comprometerse en un acto creador para contribuir, desde fuera del texto, en la ordenación del caos aparente, como verdadero ‘ejecutante’ de una partitura literaria” (28). Hemos podido ver, en la cita

que rescatamos para mostrar la imbricación de diferentes historias, que el lector debe actuar frente a ellas como frente a un ‘modelo para armar’ en la reconstrucción separada de cada una de las mismas.

Además, la novela busca despertar en el lector un otro efecto discursivo al del realismo de la literatura indigenista ortodoxa. A través del efecto de “encantamiento”, *Manchay Puytu* confronta al lector con lo que podríamos llamar una realidad ampliada donde los planos ordinarios de la existencia se intersectan con otros planos que tienen que ver con el misterio, con la belleza no armónica, con las verdades más secretas y reprimidas, con la extrema fuerza del deseo, con la transgresión, con la fe religiosa, etcétera.

En *Manchay Puytu* hay ciertamente una búsqueda de la oralidad a través de la escritura y la novelación de la famosa leyenda de la quena de hueso. Desde el tema del *yaraví* pueden percibirse fuertes pulsiones de muerte, pero, el gesto fundamental de la novela es sobre todo un grito de rebeldía del esplendor y la violencia del erotismo y el amor-pasión sojuzgado por la visión y leyes del mundo judeo-cristiano e inquisidor de los españoles.

Entroncada en la tradición española (literaria —como novela— e histórica —como crónica—), *Manchay Puytu* se resuelve escrituralmente a favor de la cultura indígena en la pervivencia del *yaraví* que subraya la intensísima sensibilidad de la raza quechua cara al amor<sup>14</sup>. Hacer el amor a la amada muerta introduce fatalmente el tema de la necrofilia, pero en la novela triunfan los aspectos seductores y sorprendentes de la relación con el cuerpo amado y no el horror frente al cuerpo inerme y la separación drástica y reglamentada entre mundo de los cuerpos vivos y mundo de los cuerpos muertos.

La denuncia de la Inquisición es permanente aunque indirecta en la obra y está marcada fuertemente por esa tensión entre el deseo y la ley. Esta intensidad se vuelca también a favor del deseo y el erotismo, hecho que de principio hemos querido subrayar en el rescate de esa bellísima

---

<sup>14</sup> Gustavo A. Navarro en su novela *Los cívicos* enlaza, también, en un pequeño trozo y en la visión de uno de sus personajes, la enorme sensibilidad frente al sentimiento subjetivo (“lirismo”) y la posibilidad de la raza quechua de salir de su postergación, en torno a la leyenda del Manchay puytu: “creía Juan, en el despertar de la raza primitiva, la raza esclava que labraba la tierra. Y cuando le hacía los signos de cabeza descreído y le decía, cómo creer en eso si son sin alma, muy pequeños; él, me inundaba de frases; ¿no sabes acaso que Lugones y Rojas son quechuas? ¿Y Agustín Alvarez? ¿no crees en el enorme lirismo de los quechuas, esa raza que llora ante los ayes del Manchay puytu” (118).

estrofa de la copla popular tarijeña que nos sirve de epígrafe a esta parte: “Cuando yo ya esté muerto(a)/ de los gusanos comido(a)/ en mis huesos han de hallar/ huellas de haberte querido”.

Copla y novela sugerentemente marcan la intensidad máxima del deseo y del amor en los huesos de la amada/amante, exhuberancia amorosa solamente comparable a la de aquellos intensísimos versos de “Amor constante más allá de la muerte”, de Quevedo: “su cuerpo dejará, no su cuidado; / serán ceniza, más tendrá sentido; / polvo serán, más polvo enamorado”.

Concluimos subrayando en *Manchay Puytu* la radicalidad del planteamiento de presentar la necrofilia no como una aberración, sino como un bello acto de amor capaz de tender, en la expresión de Góngora (soneto XXI), “puentes de deseo” por encima de la muerte, a través del cuerpo amado, y en ese gesto, burlar el orden inquisitorial del sistema de valoración colonial. Y la paradoja que supone, cara a este trabajo, el cerrar la aproximación convocando a dos grandes de la literatura española en una obra donde Taboada Terán subraya la vitalidad, intensidad y sobrevivencia de la raza indígena a través de la fuerza del deseo, constituido en esta práctica escritural como huella y lugar resistente frente al poder colonial.

#### 4.2 *Manuel y Fortunato*: PROTAGONISMO POLÍTICO Y CULTURA INDÍGENA

Los americanos no tenemos literatura, filosofía... que no sean los contenidos en los idiomas vernáculos, ninguna literatura escrita y sólo leyendas en literatura vocal, ciencia hablada [...].

El caso es que nos empeñamos en tenerla valiéndonos de una lengua no kuika: la hispana.

Y en ella borroneamos como indios, aunque no en indio que es cosa distinta.

Gamaniel CHURATA, *El pez de oro*

La novela de Alison Spedding se podría cargar de una enorme arqueología desde la perspectiva de la historiografía literaria con las divisiones y subdivisiones con que ésta ha ido clasificando y nombrando las distintas obras. *Manuel y Fortunato: una picaresca andina* (1997) llama desde su subtítulo la atención del lector a una de las clasificaciones antes aludidas: la de la picaresca; pero, también podría clasificársela como novela indigenista o neoindigenista, realista, histórica, costumbrista,

etcétera. Deseáramos, pues, seguir algunas huellas, algunas marcas, que han quedado cifradas en la escritura de Spedding y que están emparentadas, por un lado, con una cosmovisión, la andina —por muy vago y general que esto suene— y, por otra, con dos tradiciones literarias: la picaresca y el indigenismo o neoindigenismo.

Digamos que la novela que aquí nos ocupa muestra algunas similitudes con las obras clásicas de la picaresca y fundamentales diferencias con la corriente literaria conocida como indigenismo ortodoxo, tanto en lo que hace a estructura narrativa como en torno a la visión de mundo.

Comencemos por una aseveración a boca de jarro: a diferencia del indigenismo de Alcides Arguedas y otros semejantes, la obra de Spedding nos presenta a los indios como sujetos activos y no víctimas pasivas de los acontecimientos históricos. Acaso sea pertinente ir más despacio y esbozar algunos intersticios que nos permitan apoyar las anteriores afirmaciones.

#### 4.2.1 Gestos picarescos

A semejanza de la novela picaresca como género<sup>15</sup>, *Manuel y Fortunato* tiene como tema la astucia y la picardía de ciertos personajes marginales (en este caso constituidos como tales por la imposición colonial de occidente sobre el mundo indígena aimara andino); aunque, también, siguiendo a dicho género, el pícaro es sólo el eje de aproximación a una sociedad, sus rasgos y maneras característicos, su tradición y su cultura.

En torno al personaje nuestra obra significa también la articulación de varias vidas a través del tiempo (narra la transición de la juventud a la madurez), siendo las más importantes las de Satuka, Fortunato y Manuel. En efecto, para nosotros, el papel del pícaro en esta novela se trifurca. En un primer plano es Fortunato el personaje que podría ser calificado como pícaro, puesto que es él el que consigue pasar de hijo huérfano de un indio mitayo a “segunda persona” y futuro cacique. Además, y siguiendo la tradición picaresca, es un personaje que hace su aprendizaje a través de varias

---

<sup>15</sup> La picaresca como género practicado por varios escritores, surge en España a mediados del siglo XVI y se extiende a lo largo del XVII. *Lazarillo de Tormes* (1553 o 54), de autor anónimo, es considerada la primera novela del género. En la historiografía de la literatura ocupa un lugar especial pues es entendida como uno de los fundamentos de la modernidad literaria y una de las primeras manifestaciones del género denominado romance y el primer romance picaresco.

situaciones y diversos ‘maestros’: primero el paso de su comunidad de origen a la mina, que implica también el paso del campo a la ciudad (Potosí), bajo la tuición de una tía. Luego, su paso por la escuela de los jesuitas que representa la adquisición de la lectura y la escritura, y también el conocimiento de la Inquisición, de las visitas de idolatrías y los trámites a ellas anexos; después, su aprendizaje del mercadeo de coca y su introducción a los placeres sexuales, bajo la égida de una chola citadina en Potosí y, finalmente, su matrimonio y aprendizaje para cacique en otra comunidad indígena —la de Oyune—, teniendo como sostén fundamental a Saturnina, su suegra.

Manuel comparte también con Fortunato su condición de pícaro, puesto que empieza como chasqui y con este oficio una serie innumerable de viajes, y es presentado como quinto hermano en una segunda mujer no muy importante del cacique don Alonso Mamani<sup>16</sup>. Llega a tener, pese a todas esas condiciones adversas, el cargo de “segunda persona” de su hermano Martín y, a la muerte de éste, de cacique de su comunidad.

Pero, cara al poder y organización social englobante, es Satuka la que se constituye el personaje pícaro central de la obra, puesto que pese a su condición de india y bruja consigue burlar el juicio por idolatrías que se levanta contra ella. Satuka es presentada como miembro de una de las familias principales de una de las comunidades más importantes, la de Machaca; pero se encuentra en la de Oyune por ser pariente de María Guarache, mujer principal y esposa del cacique de dicha comunidad. Cara a los indios no es, desde ningún punto de vista, una marginal. Cara a la cultura dominante, sin embargo, Saturnina por su condición de india y practicante de rituales ancestrales indios, adquiere el carácter marginal del pícaro que depende fundamentalmente de su ingenio para sobrevivir en el entorno difícil de la sociedad colonial de Charcas del siglo XVII<sup>17</sup>. Y la novela la presenta en un punto culminante de su astucia, cuando en el convento en Lima consigue que la

---

<sup>16</sup> La novela muestra el complejo de jerarquías establecido al interior de las familias y los grupos indígenas. Lo que subraya esta mención es la situación de desventaja y marginalidad que significa no ser primero sino quinto hijo de este cacique y, encima, no de la primera mujer. Estas características ponen de manifiesto y subrayan que la categoría que alcanza, significa un notable ascenso social, que se ha conseguido básicamente a través de su sagacidad y cautela.

<sup>17</sup> Que los pone también, como a los personajes de la picaresca española, en una lábil frontera con la delincuencia, los juicios, la cárcel, etcétera.

superiora de éste apoye sus pedidos de reconocimiento del derecho de sucesión al cacicazgo indígena de su yerno, consiguiendo neutralizar, así, las acciones y reclamos de Hernando Martínez Mamani:

“A ver hija déjame leer con calma”. Madre Angélica se puso los anteojos y se acomodó en la silla; Satuka se dispuso en el banquito a sus pies. La monja alisó los papeles, que de tanto doblar, desdoblar y manosear ya tenían aspecto de antigüedades.

“¿Tú ya conoces estos documentos, no, hija?

“Eso, madre, como no puedo leer... ¿vuesa merced no puede leérmelos? (243)

“¿Y ustedes no conocen ningún caballero español aquí, quien les pueda ayudar?”

“No, madre. En usted nomás confiamos, como amiga de la justicia y el amor de Dios”. (246)

Además, este personaje femenino rompe con todas las convenciones del indigenismo tradicional y las visiones de la mujer sometida a la voluntad del hombre: escoge a Manuel como marido, toma la iniciativa para acostarse con él, posibilita el acceso al cacicazgo y el de Fortunato al cargo de “segunda persona”; pero, sobre todo, dirige a su marido, a su yerno, y a otros miembros del pueblo de Oyune a la preservación de los conocimientos ancestrales y rituales, y consigue, finalmente, salir victoriosa frente a los diferentes tribunales y personas que la acusan de bruja e idólatra.

Estos tres personajes centrales se oponen, entonces, a los personajes idealizados o estereotipados de la literatura indianista e indigenista ortodoxa. Los pícaros de la novela se someten a ciertos actos de hipocresía y de apariencia en varios ámbitos de su vida, de ahí también su posible caracterización como antihéroes; pero a pesar de todo, de sus acciones se puede colegir que los indios no se resignaron a una situación de desarraigo cultural; por el contrario, buscaron soluciones creativas para lograr mantener —en palabras de Spedding— “no obstante la clandestinidad a la que son obligados— una vigorosa tradición cultural, que sigue vigente hasta hoy en día” (“Nota” 261).

Los finales felices no son precisamente típicos de la picaresca, por ejemplo, al final del *Lazarrillo*, parece que el personaje después de pasar por varios maestros ha mejorado de suerte, puesto que ha conseguido un trabajo como pregonero y vive bajo el amparo de un arcipreste, con cuya criada se ha casado. Pero su propio relato devela que su mujer es la amante de su amo y que si bien se encuentra en una buena posición es porque se ha resignado a la posición de cornudo. En el *Guzmán de Alfarache*, el protagonista termina castigado a galeras.

En cambio, cuando finaliza la novela, los tres personajes picarescos han conseguido incorporar todas las experiencias y aprendizajes a su práctica cotidiana y su situación —cara a su comunidad y a la estructura política, social y religiosa de los ‘otros’— ha mejorado notablemente. Y, aunque muchos indios han muerto, sus ancestros han sido quemados, han vendido su oro ancestral, etc., se abre con clarividencia ante los ojos de estos personajes y ante los del lector una verdad irrefutable: la tradición cultural andina es tan poderosa que ha logrado burlar el cerco tendido por el poder español.

También, de manera similar a la picaresca, nuestra novela acusa una clara conciencia de las desigualdades sociales y políticas. Empero, la estrategia discursiva de la novela mantiene como en una especie de trasfondo el poder colonial de los españoles y presenta en primer plano los decires, sentires y acciones de los indios. De lo que se trata, pues, es de ver, seguir y hacer ver, no tanto las acciones del colonizador sino las acciones y reacciones del colonizado: cómo éste no se resigna a recibir pasivamente las imposiciones de la cultura colonial sino que o le imprime su propio sello y/o llega a convertirlas en expresión de identidad o instrumento de resistencia o rebeldía, no permitiendo que la cultura originaria sea reducida a una realidad ajena, hollada y destinada a la colonialidad.

Fueron las condiciones políticas y sociales del régimen colonial español las que buscaron articular, alrededor de sus intereses, el orden político-social y los intereses del grupo social de los indios<sup>18</sup>. La novela revela las complejas relaciones de poder entre ellos, las luchas entre diferentes miembros de una familia aimara por acceder a los puestos principales, los abusos y prerrogativas de las autoridades indígenas, las desavenencias entre indios comunes e indios principales, las farras, las peleas matrimoniales. Junto a todo esto, también los momentos de reconciliación y ternura, de erotismo, de solidaridad... La propuesta novelesca hace pensar que no estamos —por lo menos básicamente— frente a la representación y denuncia de un proceso insurreccional ante la injusticia (como en los clásicos ejemplos de *Raza de bronce* o “En las montañas” de Ricardo Jaimes Freire), sino ante una inmersión en aspectos fundamentales y también cotidianos de la cultura indígena.

---

<sup>18</sup> Se denuncian así, las obligaciones de la mita, el recaudo de las tasas y tributos, las imposiciones de la religión católica y las demás obligaciones/vejaciones a que son sometidos los indios por el poder colonial durante el siglo XVII en Charcas.

Para José Antonio Maravall, dentro del contexto del barroco —cultura conservadora, urbana, masiva y dirigida—, la picaresca testimonia el surgimiento de una conciencia crítica en sectores que buscan y necesitan un espacio autónomo de actuación social y económica al interior de una estructura marcada por el “dirigismo” monárquico señorial. La picaresca llenaría el vacío de expresión de una masa que se sitúa entre la aristocracia y el pueblo. *Manuel y Fortunato* consigue articular las aspiraciones de los indígenas de preservar la vigorosa tradición cultural heredada de sus ancestros, valiéndose para ello de mil picardías e ingeniosos engaños que incluso parten de las reglas de juego impuestas por los propios españoles. Válganos de ejemplo ver cómo se urde la acusación del cura de la comunidad como judío:

“¿Y sabes que él es uno desos?”.

“Derrepente”, afirmó Fortunato. “Hay que denunciarle al Santo Oficio [...]”.

“Leelo pues, lo que estás poniendo”.

“Declaración de los Indios Quiruas de Oyune en contra de su cura doctrinero [...]. Siendo el dicho cura doctrinante desta doctrina durante veinte años no sabía estar allí, sino sólo venía los días de obligación y cuando le pagaban, hasta diez pesos pedía para decir misa y nunca no llevaba escuela ni enseñaba los artículos de nuestra fe, más bien enseñó artículos de fe judío diciendo que no coman carne de chanco siendo animal inmundo y prohibido, y cuando viendo comer o le invitaron chicharrón de chanco lo botaba al cenizal y burlando el estado sagrado del celibato, con pretexto de enseñar matrimonio cristiano llevaba las mujeres a la doctrina y abusaba dellas hasta comprando una esclava negra en la suma de doscientos pesos de a ocho, lo trajo aquí a la doctrina y convivía con ella en estado de concubinato para escándalo de todos hasta hacerle un hijo lo cual negó. Y a los difuntos...”.

“Mejor que no dices nada de los difuntos”.

“No, voy a decir otra cosa de los difuntos. Así. A los difuntos que estaban agonizando, muriendo, queriendo que él les dé el sacramento, él decía que había que darles la vuelta poniendo la cara al lado de la pared y después de morir lavarlos con agua caliente raspándoles la barba y los sobacos.

“¿Qué barba? Ellos nomás tienen barba”.

“No importa, es que así hacen. Y además él hacía echar el agua que había en la casa del difunto y decía que había que guardar el velorio sentado en el suelo sacando afuera la mesa y sillas”.

“Pero no tenemos ni mesa ni sillas. Tiana nomás hay”.

“Ellos no saben eso. Y a la dicha negra... (177-78)

Y si la picaresca es un producto del choque entre unas aspiraciones de promoción social y unas estructuras cerradas que se oponen a ese ascenso, al medro<sup>19</sup> picaresco; entonces el acto mismo de escribir una picaresca andina es también un acto picaresco. La escritura de Spedding busca, al centrar su focalización en la percepción de los indios y al dotar de palabra y escritura a esa cosmovisión, que

---

<sup>19</sup> Medro como ascenso social; mejora de fortuna o de posición social.



la apreciación de cómo los indios se han manejado en un mundo colonizado haga ascender a dicho grupo en la escala de valoración social y rectifique la anterior percepción histórica.

De esta manera se produce una especie de explosión de la picaresca como género. Permeada por la cosmovisión andina, esta picaresca adquiere otro carácter, definitivamente positivo, puesto que permite el medro, ya no sólo de la persona individual, sino de la cultura india. Pero además el relato cobra universalidad en tanto sus criaturas son seres con vida propia y no meros objetos de las ásperas condiciones de vida de los indios durante la colonia.

Todo esto confiere al conjunto una densidad que encuentra, en el atinado manejo de fuentes, el complemento necesario para configurar un trabajo que presenta una propuesta original de lectura de la actuación de los indios durante el siglo XVII colonial.

#### 4.2.2 Huellas indigenistas

Pero acaso la huella larga y extensa del indigenismo como propuesta literaria tenga en el texto, a pesar de la ausencia de explicitación en el (sub) rótulo o (sub) título, una presencia aún más profunda. El gesto escritural que esa huella despierta no es, en principio, de fascinación sino de rechazo.

De esta suerte, la novela parece cabalgar a contrapelo de esa tradición literaria. Incluso se pueden señalar algunos susurros explícitos, aunque susurros, de ese (des)hacer:

“Nos van a multar unos pesos, después nos van a casar nomás...”, dijo. Sacó coca de la ch’uspa de Manuel y la metió en su boca. : “Y no tengas miedo de que tu hijo va salir misti. Ni siquiera me ha metido mano, y además...” Tomó su mano y la colocó en su barriga, que se alzaba dura y caliente encima de su faja. “El puesto yasta ocupado ¿no ves?”. (23)

Recuperando la traza del evento, el narrador nos presenta a la Satuka en una actitud de sorna (no como cordero degollado dispuesto al sacrificio), frente a la trilladísima figura del cura malvado y lascivo del indigenismo clásico. Rastreando las crispaciones del texto frente al modelo citado, gira el desafío novelesco en torno a la reconversión del tema en otra clave. Más allá de los susurros

explícitos, que se mueven en convención paródica, entrevemos el plan político de la novela que, al inaugurar nuevas percepciones del mundo indio, logra perturbar la tradicional visión dada por el indigenismo ortodoxo, permitiendo repensar y reinterpretar la relación e interacción entre los saberes marginales o periféricos y los ‘occidentalizados’ en la constitución de nuestra actual ‘cultura nacional’.

Aunque el narrador no ahonda en la interioridad de sus personajes y éstos son vistos básicamente en sus acciones, reacciones y modos de enfrentar las situaciones y el mundo<sup>20</sup>, los personajes indios no se presentan como figuras planas e idealizadas sino con reacciones diferentes, en relación a sus distintas “posiciones de sujeto” —como diría Foucault. Así, por ejemplo, Manuel Mamani como cacique se muestra siempre inalterable cara a los españoles; como marido, sin embargo, se lo ve violento, en un momento casi mata a su esposa Saturnina. Por otro lado, entre los indios principales, unos se muestran más próximos, otros más lejanos a las creencias y cultura ancestral. Políticamente, también unos medran más a favor de sus intereses particulares que otros, etcétera, de esta suerte el registro novelesco no reprime el libre y cambiante despliegue de los “yo” individuales para someterlos a la univocidad y transparencia de una identidad colectiva de raza que parecía debía ser ilustrada en términos siempre reivindicativos.

Y si los personajes femeninos en los relatos indigenistas ortodoxos son siempre marginales y limitados a su capacidad de despertar atracción y/o rechazo frente a los hombres y se mueven básicamente en los espacios domésticos, en *Manuel y Fortunato* se produce una inversión fundamental: Saturnina se constituye en el personaje central de la obra, a pesar del título de la misma<sup>21</sup>. Lo cual constituye, a mi ver, también un gesto picaresco. Quizás sea este personaje quien de forma más provocativa se contraponga al personaje tradicional del indigenismo clásico. Sus prácticas son las más astutas, sagaces y, al mismo, tiempo taimadas y expertas en burlar los sistemas de imposición de las condiciones políticas y sociales establecidas por el régimen colonial español; su accionar es, por tanto, significativo sobre todo en el ámbito público.

---

<sup>20</sup> En esto la novela es consecuente también con el género picaresco porque, como dice Vázquez Machicado (333), la picaresca no es básicamente el estudio de uno o varios caracteres, ni se centra en cuestiones del corazón o la conciencia, sino en la sociedad en la que nace.

<sup>21</sup> La contratapa del libro dice al respecto, “aunque los dos varones del título son la cara pública de los Quiruas”.

Por su lado, Fortunato, el otro pícaro de la obra, teatraliza en la novela el poder de la escritura. Habiéndola adquirido de contrabando en los pasillos y mirando a hurtadillas los libros de los estudiantes de la escuela jesuita, donde él desempeña las funciones de barrendero y portero, es representado como un autodidacta inteligente y astuto que no sólo se apropia del instrumento, sino de los poderes que éste abre cara a la organización política y social de los blancos.

A través de los años coloniales y republicanos, las diferencias de rango entre indios principales e indios comunes se fueron borrando produciéndose un proceso de homogeneización de los indígenas a través de los múltiples procesos de discriminación a que fueron sometidos. En cambio, la sociedad indígena que *Manuel y Fortunato* representa no es una sociedad igualitaria sino más bien estratificada, donde los indios principales y los indios comunes están nítidamente diferenciados y donde las ascendencias y las descendencias familiares son, por tanto, importantes. Pero todos parecen participar de una sociedad donde las reparticiones de bienes, por lo menos los más necesarios, tienden a ser más generosas. Por otro lado, se implica que son también los haceres y decires de ciertos miembros individualizados de esas comunidades los que han permitido la supervivencia de esa cultura hasta nuestros días.

A muchos años del neoindigenismo arguediano (el de José María Arguedas, claro) o incluso del neoindigenismo a lo Néstor Taboada Terán —que se caracteriza, como vimos, sobre todo por la aproximación intensa a la subjetividad del personaje indígena, por la inclusión del realismo mítico y por el empleo de novedosas técnicas introducidas por el *boom* latinoamericano—, esta novela de 1997 articula desde el comienzo la historia novelesca a través de una técnica narrativa vanguardista: la escena primera de la obra es un anticipo de lo que en la historia narrativa ocurrirá mucho después. Sin embargo, más allá de este inicio, *Manuel y Fortunato: una picaresca andina* no enfatiza el empleo de esos u otros recursos y el discurso se organiza, a la manera del indigenismo clásico, en torno al acontecimiento.

Por otro lado, la novela, como la literatura indigenista en general, encara el problema de cómo debe el discurso literario enfrentar el entrecruce entre el idioma castellano y el originario. Los

personajes indígenas de Spedding hablan en lo que podríamos llamar el castellano-yungueño actual, propio de un grupo de habitantes de la ciudad de La Paz que tienen como idioma materno el aimara. Esta lengua, que utiliza una determinada colectividad de hablantes, aparece en *Manuel y Fortunato* como la escritura de un lenguaje oral impulsado por el hablar corriente, parte integrante de la realidad multilingüe actual de nuestro país y claramente diferenciado de la lengua oficial. El empleo de este código lingüístico supone, cara a la escritura, una andinización<sup>22</sup> de la misma y el reconocimiento de una escritura alternativa que significa, más allá de la apropiación del código dominante, la transformación y reelaboración del mismo en búsqueda de normas lingüísticas literarias alternativas que recogen las necesidades comunicativas de amplios sectores sociales del país. Como escritura literaria busca lograr, a su vez, un efecto de sentido, el efecto de oralidad<sup>23</sup>: escribir como se habla cotidianamente.

En cuanto a la inserción del aimara, palabras de este idioma se introducen en el fluido discursivo de los personajes; sin embargo, las intervenciones más largas remiten a notas a pie de página que dan la traducción.

Por otro lado, reaparece en la obra de Spedding la noción de obra regida por un proyecto político, idea cara al indigenismo, pero a estas alturas se trata de un indigenismo consciente de la existencia de varios imaginarios que han ido tergiversando la imagen del indio hasta conseguir mostrarlo como víctima pasiva del colonialismo. La novela busca cambiar significativamente la perspectiva desde la que ha sido enfocada hasta ahora en Bolivia la ‘realidad’ indígena. Y, por tanto, la arquitectura de la obra se construye sobre la base de una estrategia de reversión y a partir y/o en contra corriente a las huellas de esas dos escuelas literarias que hemos marcado: indigenismo y

---

<sup>22</sup> El contacto entre lenguas en relación de dominante a dominada (diglosia) muestra la necesidad de apropiación del castellano por los grupos de habla vernácula y presenta diferentes variaciones dependiendo de si el contacto se establece a partir de presencias quechuas, aimaras, etc.

<sup>23</sup> Miguel Angel Huamán (41) señala como una de las marcas del neoindigenismo el empleo de un “español andino” y devela el empleo de un lenguaje híbrido —semejante al de Spedding— en la escritura de Gamaniel Churata, ya en 1928. Spedding, en su novela, confunde en muchas ocasiones tres espacios discursivos diferenciados al interior de la obra misma: el del narrador (español medio de las clases altas), el de los españoles (supuestamente español castizo) y el de los personajes “andinos” que hablan en el español yungueño modernizado de La Paz. Esta confusión constituye uno de los puntos débiles de la obra. Otro, es que a momentos la sintaxis es inglesa.

picaresca. Su fuerza y su desafío está, pues, en el modo cómo significa los antecedentes históricos de la identidad cultural indígena.

Democratización histórico-política, entonces, que propone una transformación de la mirada sobre las actuaciones de los indígenas para entender la vigorosa supervivencia de su cultura hoy: análisis de los procesos y las relaciones culturales en contra del indigenismo ortodoxo y a favor de una nueva manera que haga propuestas serias sobre el pasado indígena, sus luchas, acciones, historia y cultura. En ese sentido, el libro de Spedding es un ir en contracorriente del indigenismo clásico, pero al mismo tiempo una reivindicación del indigenismo sobre la base de un juego de inversión de sentido. Descalifica el primer discurso, pero devuelve en el mismo gesto al discurso desde lo indígena su capacidad de construirse sobre lo propiamente andino. Un discurso ya no sobre el otro, sino el discurso del otro. Esta intencionalidad no se explicita en el discurso novelesco, sino que queda implícita en el decurso de la obra, a diferencia de lo que vimos en *Juan de la Rosa*. Sin embargo, de manera semejante a la “Nota” incluida por Alcides Arguedas a partir de la tercera edición de *Raza de bronce*, en *Manuel y Fortunato* se incluye una “Nota sobre fuentes” (259-61), donde podemos escuchar desde el afuera novelesco la voz de la autora que nos explica los orígenes y las intenciones que la movieron a escribir la novela<sup>24</sup>.

#### 4.2.3 Focalización novelesca

Los hechos son focalizados desde la perspectiva indígena de los quiruas de la localidad Oyune en Manqhasaya. Tal vez la astucia y el ingenio de esta escritura consista en que tratándose de una literatura neoindigenista (no nos queda otra que mantener este rótulo por ahora), por tanto heterogénea, sea la tradicionalmente representada como la ‘otra’ cosmovisión (la del indio) la que tiene aquí la voz cantante convirtiendo de esta suerte la visión de los españoles, su cultura y su

---

<sup>24</sup> La autora nos informa en esta “Nota sobre fuentes” que *Manuel y Fortunato* es la parte histórica de una trilogía. Las otras dos novelas son también clasificadas por Spedding dentro de géneros literarios específicos: *El viento de la cordillera* (ya escrita) es un *thriller* y la tercera, *De cuando en cuando Saturnina*, (por escribirse) sería una novela de ciencia ficción. El gesto de seguir las huellas de la tradición andina, vendría a ser el hilo que une a las tres.

mundo en lo ‘otro’, lo ajeno<sup>25</sup>. Se ha conseguido pues, dar vuelta a la tortilla. Tanto la focalización como el empleo del español andino contribuyen a dar el efecto de que los hechos son contados desde la boca de los indios; de que lo que se escucha es fundamentalmente esa voz.

A partir de esta perspectiva, el narrador ya no busca ‘traducir’ para el lector, sino que lee directamente los acontecimientos y los deja pasar a su destinatario, logrando de esta manera que sea la *episteme* andina la que rija la obra. En contraposición a la exterioridad y distancia del narrador problemático de *Raza de bronce*, éste es un narrador consustanciado con su referente. Por lo menos, a nivel de efecto de sentido frente al lector, se afirma y acepta la validez de dicha *episteme*.

Pero además, la novela asume el reto de mantener a lo largo del relato y nuevamente cara al lector una interesante tensión narrativa a través del manejo de diferentes intrigas que se van tejiendo a lo largo de la trama novelesca<sup>26</sup>; entre ellas, ¿logrará Manuel acceder al cacicazgo?, ¿será Satuka condenada por idolatría?, etcétera.

En cuanto a la religión, que juega un papel central en la novela, *Manuel y Fortunato* presenta el contacto entre la religión andina y la católica y, si bien en varios momentos se ve esa contigüidad como enfrentamiento y más o menos clara separación de aguas, también se puede inferir el inmenso intercambio de influencias entre ambas religiones, que luego llegarán a constituir lo que se conoce como “religión andina” y, que según Spedding, construye un sistema total que incluye tanto ritos, cultos, creencias, etcétera, católicos como prehispánicos, éstos últimos ya seguramente sincréticos, a su vez<sup>27</sup>. Veamos un ejemplo de la novela: “Grande la apacheta: miles de piedras, coca jach’us negreándose, vasos rotos. Encima de todo un Cruz Tata estaba parado. Pusieron sus coca jach’us a

---

<sup>25</sup> Se ‘transcribe’ por ejemplo el aimara “moteroso” (imperfecto) en que habla el cura y se da también su traducción, parodiando la situación siempre presente en la literatura indigenista del castellano imperfecto de los indios.

<sup>26</sup> El ritmo del relato es ágil y contrasta notablemente con el ritmo que establece el antropólogo peruano Rodrigo Montoya en su novela neoindigenista *El tiempo del descanso* y que se publica casi paralelamente a *Manuel y Fortunato*.

<sup>27</sup> Ver el manuscrito inédito de Spedding sobre el sincretismo en el mundo andino. Debemos señalar, aunque sea de pasada, que el sincretismo abarca no sólo a los practicantes de la religión andina, sino a los de la religión católica. Quizás la diferencia esté en que los sacerdotes católicos permanecen más distantes, o por lo menos pretenden estarlo, de las influencias de la otra religión, mientras los yatiris indígenas han anexado a la Virgen María, a Santo Espíritu y a otros santos del santoral católico en invocaciones y rito, siguiendo la lógica de incorporación y sobrelapamiento.

sus pies. Dámaso Quispe se quitó el sombrero y rezó un padrenuestro, tropezando con las palabras latinas” (7). Sin embargo, hay otros momentos en los que los muchos de los personajes indios ven la religión católica como una serie de ritos sin sentido y que ellos siguen dada la situación de poder de los blancos.

Desde la perspectiva andina, la novela rescata la importancia de la coca<sup>28</sup>, del alcohol y del culto a los antepasados en la vida cotidiana pero a la vez profundamente ritual de los aimaras (quiruas) de la comunidad de Oyune:

Manuel guardó silencio, alcanzó su bastón de mando. El otro se puso de rodillas y besó la cruz delineada en el puño de plata. Su yerno vino a su lado con dos qeros de chicha y ofreció ambos a Manuel, quien tomó uno y pasó el otro al Yungueño. Luego se puso de pie y ofreció una libación al invisible Illimani y después al cerro Uchumachi. El Yungueño hizo lo mismo en nombre de los achachilas del lugar, [...] Manuel hizo una señal al Awki Yanapa, quien sacó su quipu en el cual quedaban anudados todos los pagos recibidos del tributo, más la lista de contribuyentes; lo tendió al lado de la vara.

Manuel lo ch'alló. “Por el tributo, por la tasa, por los padrones, por la caja de tres llaves”. Sonrió amablemente al principal, cuya cara se había caído al ver el quipu. Contestó ch'allando en los nombres rituales de la plata. “Quri pilpintu, qullqi pilpintu, phaxsimama, phaxsitata”. (28)

Junto a estos ritos de *challa* se pueden encontrar otros muchos para diferentes situaciones, como la *nilancha*<sup>29</sup>. Ligado al culto de los antepasados surge de forma natural, pero de modo mucho más vago que en *Manchay Puytu*, esa manera de aproximarse al mundo que aludimos bajo el denominativo de realismo mítico. El siguiente pasaje transcurre en el interior de la cueva de los ancestros con el difunto Don Martín Mamami: “Entonces Awki Yanapa, Awki Quispe y unos ancianos más prendieron cigarrillos y entraron a la cueva. Encontraron a Manuel sentado a la derecha de Don Marín y Fortunato a su izquierda. Estaban mascando coca, mientras Manuel contaba a su hermano cómo y de dónde Fortunato había venido. Los otros difuntos los miraban impasibles” (100).

---

<sup>28</sup> En el ritual, la comunicación entre humanos y dioses se viabiliza a través de la coca. En la vida cotidiana, ésta desempeña también un papel importantísimo. El hecho de saber mascar coca sirve para determinar, por ejemplo, si un ser es o no es humano: “Sabe mascar coca?/ Gente es pues./ Así negra...de repente es demonio./ No sabe saludar, capaz que no puede hablar. Para qué le has dado. Gente siempre es. En la ciudad del Potosí yo sé ver esa gente negra. A ver, señora negra, ¿cómo te llamas?” (112).

<sup>29</sup> Ver en la novela la página 10 y siguientes, por ejemplo.

En la novela se minimiza totalmente la sensación de lo maravilloso que surge en la escena de la cita por la posición no antitética entre vivos y *chullpas*. Manuel está hablando a su hermano como si éste viviera, lo oyera y estuviera dispuesto a darle una respuesta inmediata. En esta obra son pocos los espacios como éste donde la realidad se une a la maravilla; a pesar de ello, la presencia del ritual (si se lo practica tan cotidiana y puntillosamente es porque se cree en su eficacia y necesidad) es permanente y los sueños son constantes elementos de interpretación y pronóstico de lo que acaecerá, y parece subyacer a la obra la creencia en la eficacia de los conjuros y encantamientos de Satuka como hechicera, aunque muchas veces se perciba negativamente ese hecho. En general, la comunidad de Oyune, y con ella toda la cultura indígena, es representada como portadora de una percepción sacralizada y religiosa de la realidad.

Al mismo tiempo, la obra persigue con consistencia despertar la “ilusión realista”, apuntalada a través del empleo de varios datos históricos (por ejemplo y según nos informa la autora, los caminos, las ciudades, los conventos, son reales; el detalle que la obra pone en la ropa que visten o guardan los personajes indios se apoya en el estudio histórico de Mary Money sobre vestimenta de la época, etc.) y de la presentación de personajes del mismo carácter en convivencia con personajes ficticios. En palabras de Spedding: “Los demás personajes son ficticios, pero se ha intentado fundar sus actuaciones de una manera que podría resultar *casi verdad*” (“Nota” 260). Así, la autora consigue vaciar enriquecedoramente las fuentes de sus investigaciones antropológicas y sociológicas, en un relato que contribuye a la creación de un imaginario distinto del indio.

#### 4.2.4 Remiradas históricas

En la puesta en escena de los indios en el quehacer político y cultural del espacio colonial del siglo XVII, *Manuel y Fortunato* no busca la evocación del pasado sino la construcción de la relación de esa historia con el presente que se vive en el país. De esta manera, la novela logra poner en contacto dos tiempos distintos.



El argumento se centra en dos espacios de máxima tensión: por un lado, el relato de las pugnas internas para acceder al poder de los quiruas de Oyune, mezclados con algunos espacios de la vida cotidiana y ritual: casamientos, fiesta de jóvenes, mascado de coca; por otro, rebasando el ámbito de la comunidad, las quejas son llevadas hasta Lima y paralelamente Santuka es inculpada de brujería. Ambos casos, el del poder político indígena y la acusación de brujería, se cruzan en Lima; allí mientras el juicio de Santuka por bruja se diluye en el papeleo, los quiruas ganan el del cacicazgo.

La novela de Spedding pasa por un claro proyecto: re-historiar el significado político de las prácticas indígenas andinas durante la colonia. Remirada y reinterpretación que posibilitaría al lector examinar, criticar y cuestionar la imagen tradicional que del indígena, de su accionar y de su cultura, la literatura ha ido dando. Visiones cómplices —provenientes incluso del propio indigenismo— que tienden a mostrar a los indios como “víctimas pasivas del colonialismo” (261), y que la discriminación colonial de lo indígena (tanto en el siglo XVII como ahora) ha usado para desvalorizarlo. Por otro lado, esta percepción permitiría rebatir la idea de una identidad originaria fija, permanente y pasiva, mostrando, de paso, el por qué de la fuerte y vigorosa presencia de la cultura andina en nuestra sociedad y nuestra cultura aún hoy en día.

Democratización histórico-política, entonces, que propone una transformación de la mirada sobre las actuaciones de los indígenas para entender la vigorosa supervivencia de su cultura hoy: cómo interactúan las prácticas sociales y políticas de los indígenas con el modelo colonial sobrepuesto; cómo se las arreglaron para sobrevivir culturalmente; lo que significan las conflictivas negociaciones identitarias o culturales que entretejen sus relaciones con el poder y la imposición colonial. En la práctica escritural esta democratización se manifiesta en un ir en contracorriente del indigenismo clásico, pero, al mismo tiempo, a favor de un (neo) indigenismo que haga “propuestas serias” en torno al pasado indígena, sus luchas, acciones, historia y cultura. Juego de inversión de sentido, la novela descalifica el primer discurso devolviendo al discurso desde lo indígena su capacidad de construirse sobre lo propiamente andino: un discurso ya no sobre el ‘otro’, sino el discurso del ‘otro’.

Si en *Raza de bronce*, por ejemplo, el indio era sólo el referente, en la asunción del discurso indígena como propio de *Manuel y Fortunato* se reafirma su alteridad trastocando ese ‘otro’ en una asunción del sí mismo desde el cambio de focalización del discurso que se emite desde la perspectiva del indio aimara y que ya desde ese gesto interpela al indigenismo tradicional.

Para concluir, si desde la imaginiería puramente literaria nos dedicáramos a buscar un antecedente histórico —también ficticio y también literario— para el “zorro danzante” de José María Arguedas, capaz de sonsacar con su baile las verdades aun a los más herméticos empresarios de las sociedades explotadoras del Callao peruano en el siglo XX, ciertamente la encontraríamos en el potencial de astucia de estos pícaros (indios) del siglo XVII de Alison Spedding.

#### 4.3 *Chojcho con audio de rock p’shado*: LA ESTRATEGIA DE REVERSIÓN

Dios nos hizo tan perfectos  
que no podemos patearnos el culo  
Grafiti en una pared de la zona sur, La Paz

Con la obra de Adolfo Cárdenas estamos en un espacio discursivo distinto al que hasta ahora hemos visitado, pues no se trata del espacio de la novela sino de el del relato corto agrupado en dos libros: *Fastos marginales* (1989) y *Chojcho con audio de rock p’shado*. (1992) Esta particularidad nos aleja de la pretensión totalizadora de la novela como género y nos aproxima, aun en la vista de conjunto, a una práctica escritural fragmentaria donde la heterogeneidad conflictiva entre mundo occidentalizado y mundo originario se mantiene. Sin embargo, la heterogeneidad ya no está bajo la égida de ese narrador autoritario y problemático que vimos actuar en *Raza de bronce*: los relatos de Cárdenas se presentan como fragmentos de una totalidad que nunca se muestra.

#### 4.3.1 El impacto de la inserción de lo andino

En términos generales, considero que la escritura de Cárdenas cuestiona desde dos espacios claramente diferenciados, uno rural el otro urbano, el hecho de que la literatura ‘culto’ haya menospreciado como secundario el discurso mestizo de la heterogeneidad con presencia fuertemente indígena. En ese sentido, la narrativa del autor se abre al mundo abigarrado, múltiple y plural del mestizaje boliviano, y su escritura busca imitar el discurso oral castellano de esos diversos niveles de mestizaje social (unos más próximos, otros más distantes a las comunidades originarias).

Adolfo Cárdenas trabaja sobre la base de lenguajes orales ficticios que buscan evocar de alguna manera el lenguaje oral ‘real’ en el cual el idioma indígena altera marcadamente la fonética y la sintaxis castellanas: “rato después, al escuchar esos como mugidos, sus pelos del don Gaspar sían puesto igual que cerdas de chanco y cuando la vieja quería de nuevo comenzar con sus elaridos el wirajocha ¡silencio carajo lia gritado” (*Fastos* 20). En el flujo del español defectuoso de los personajes, las palabras castellanas se alteran (“elaridos” por “alaridos”), se juntan (“sían” por “se han”) y se mezclan con palabras del idioma nativo (*wirajocha*), y el discurso busca escribir como se habla. Sabemos que el discurso escrito y el discurso oral son diferentes y reglas distintas rigen a uno y otro; sin embargo, la obra de Cárdenas logra, cara al lector, conseguir un efecto de oralidad a través de ese lenguaje que aparenta copiar el lenguaje popular cotidiano con fuertes huellas del idioma originario de regiones andinas rurales. En el otro extremo, es evidente que este hecho complica y dificulta la lectura de estos cuentos.

En la primera parte de *Fastos marginales* titulada “Alajjpacha”, se cuentan historias que se conocen bajo el rótulo general de cuentos de aparecidos o condenados<sup>30</sup>, almas que no se desprenden del todo del mundo de los vivos. Los relatos de esta parte permean la aproximación mítica a la realidad que se muestra como un importante núcleo de la cosmovisión indígena. En algunos de ellos se mezcla la denuncia social como en “El viento silva Felipa”, de 1981, que cuenta la represión a los mineros, o

---

<sup>30</sup> Más tarde, en el cuento “La Madame” incluido en *Chojcho*, Cárdenas hará una alusión intertextual a este tema: “Como en los relatos de aparecidos, el hervido comenzó a burbujear” (15).

“Chacharcomani” (1985) donde se evidencia el reclutamiento a la fuerza de los indios para la Guerra del Chaco. En otros, por ejemplo, “El salto y Lastra”, se recurre a la estructuración circular de la narración para representar la repetición, una y otra vez, de la misma historia y el tiempo mítico del eterno retorno. En “Damiana” (1983), además, se alude a las funciones de las misas rituales para despedir a las almas de los muertos, el trabajo que realizan los *yatiris* para conseguir que un alma no siga persiguiendo a un vivo, etc. Uno de los relatos está dedicado al *Kharisiri*, personaje andino que quita la vida a los hombres al extraerles la grasa del cuerpo.

En varios de estos relatos, Cárdenas —con una concepción distinta a la tradicional de cómo se debe construir la historia en el relato—, estructura sus cuentos combinando dos perspectivas distintas. Las omisiones, la falta de enlaces, los vacíos dejados y que deben ser llenados por el lector, son parte de la poética de Cárdenas y los alejan de los cuentos del indigenismo ortodoxo tipo el ya clásico relato indigenista de Ricardo Jaimes Freire “En las montañas”<sup>31</sup>. Por ejemplo, en el cuento que da nombre a esta parte, “Alajjpacha” (1981), se puede escuchar, por un lado, una voz indígena (probablemente la de la madre de Pelagio) a través de la cual el lector puede deducir el desprecio y la violencia de los blancos para con los indios —aunque a través del discurso y, por tanto, la interpretación de un personaje indio; y, por el otro, los sentires del propio Pelagio a través de una otra voz que interpela al personaje en segunda persona:

[...] y yó'stirándome para alcanzar el atadito dende bajo l'alacena, dándoselo, mirando como le temblaba su bigote, todavía con costras secas de ajicito de zapallo, adivinando su pensamiento casi para que no me riña, escuchando sus gritos: Carajo a estos indios hay que'nseñarles lo que's canela! ¡hijos de puta! (14)  
Sospechas Pelagio que los mismos bichos que viboreaban en tu columna pudieron rondar las de ellas, aunque tú podías conjurarlos espantarlos con gritos. (15)<sup>32</sup>

“Khari Ciri” (1983) expone los momentos postreros del personaje “el Cruz”. El relato se compone, por una parte, sobre la base de las advertencias de la *anwicha* (abuela) que previene a Cruz sobre el Khari Ciri y escenas de los miedos de éste al enfrentarse con dicho personaje; y, por otra

---

<sup>31</sup> Publicado por primera vez en la revista tucumana *Revista de Letras y Ciencias Sociales* en 1906 y conocido también bajo el título de “Justicia india”, aunque se ignora si dicho título fue dado también por su autor o por algún antologador de dicho cuento. (Datos tomados de Castañón Barrientos).

<sup>32</sup> La diferenciación tipográfica está consignada en el libro de Cárdenas.

parte, la voz del cura que lo recrimina por su borrachera y por las historias supersticiosas y hechiceras que, de acuerdo al sacerdote, Cruz ha contado, pero que él no recuerda:

—Si siempre quieres irte, con cuidau andá, no seiga quial verte solo tencuentren para kharirarte. (39)

—[...] Y gritando cosas que me alborotan a la gente. Cosas que no hacen bien a nadie y que yo creí habían muerto junto a las hechicerías de tu abuela —que dios me perdone— debe estar ardiendo en los infiernos —se exalta el padre, escupiendo el tufo a hostias y vino aguado, negando enfático la historia que el Cruz no recuerda haber referido y que el sacristán acurrucado en un rincón de su miedo, se esfuerza por evocar sólo como el delirio de un borracho. (43)

En ambos relatos se pueden distinguir dos voces distintas portadoras de diferentes tipos de habla: una, que mantiene las reglas del castellano y otra, que presenta las características ya señaladas. Pero, mientras en “Alajjpacha” los sentires de los blancos sólo nos llegan a través de la voz indígena, en “Khari Ciri” esa posición nos llega directamente a través de la voz del cura. Estos cuentos muestran cuán fuerte es la adscripción de los distintos personajes a las creencias y a la cultura aimara.

Casi todos los relatos de la primera parte del libro *Fastos marginales*<sup>33</sup> nos remiten al ámbito provincial y/o rural, y en ellos se privilegia esa aproximación al mundo que a falta de mejor término denominamos “mítica”. Además, el lenguaje se carga de onomatopeyas<sup>34</sup> y en varios de estos cuentos las vocales se estiran o arrastran. Por ejemplo: “porque finalmente el viento silba: Feliíiiiipaaaaaaaaa!! ¡¡Feliíiiiipaaaaaaaaa!! El viento” (11), “Pelaaagioooooo! veeeennnn. Pelagitoooooooooooooooooo!! no te quede hijo, veeeeeeennnnn...! VeeeeeeennnnnnnnAlajjpacha” (12), “en el fooondo como tun tun tutututuntun que crecá de apoquito pero sin cortarse, creciendo, creciendo, hasta hacerse grande BUM BUBUBUN BUN BUN BUBUBUMMM [...] y cada rato más cerca, cerquíiijta” (13).

El lenguaje simula la forma en que se comunicarían las almas y los narradores orales cuentan estos relatos de aparecidos. La cita muestra también la creencia popular de cuando una persona ha

---

<sup>33</sup> Este libro está dividido en dos partes tituladas: “*Alajjpacha*, la primera” y “*Esta tierra*”, la segunda. Consideramos sólo la primera parte, que contiene siete cuentos. Entre ellos, “El mensajero” no nos remite al ámbito rural ni habla de aparecidos.

<sup>34</sup> Para ver la importancia que concede José María Arguedas a la onomatopeya dentro del quechua, consultar Lienhard, *Cultura popular andina* (58-63).

perdido su alma o *ajayu*, hay que gritarle al oído para que la recupere arrastrando de esta misma forma las vocales. De esta suerte el lenguaje se liga a esa forma mítica de aproximación a la realidad, adquiriendo una fuerza mayor a la normal y un grado mayor de motivación<sup>35</sup>, en el sentido de que su relación con el referente discursivo oral se torna más próxima.

El otro libro de cuentos de Cárdenas, *Chojcho con audio de rock p'ssahdo*, nos introduce al espacio profundamente rico en diferentes niveles de heterogeneidad de la ciudad de La Paz. Como consecuencia de los fenómenos migratorios del campo a la ciudad, a veces hasta pueblos casi enteros de los Andes se “relocalizan” en las diferentes ciudades bolivianas. Los personajes de Cárdenas son ahora los indios —sin ocultar el viso de ironía por la intencionada indefinición de los términos— ‘andinos postmodernos’, que viven la tensión de sobrellevar las más tenaces contradicciones entre un mundo citadino heterogéneamente contemporáneo apegado, quiérase o no, a un susodicho occidente y su mundo originario, de múltiples maneras marginal y marginado del anterior.

En general podemos afirmar que los cuentos de Cárdenas buscan desestabilizar el orden usualmente estatuido, invierten las jerarquías, se cargan con la presencia transgresora de los grupos culturalmente marginados, propugnan el desplazamiento del ‘otro’. Pero en este libro, en contraste con el libro anterior del autor, se advierte un ritmo mucho más ágil en el tratamiento del relato, el empleo de un lenguaje más desenfadado y audaz y, finalmente, el surgimiento del humor y la agudeza como elementos fundamentales de los tres cuentos que lo conforman; instrumentos de los que se vale eficazmente nuestro autor para atraer y mantener la atención y el gusto de los lectores.

En el cuento “Chojcho con audio de rock p'ssahdo”, a mi juicio el mejor relato de Cárdenas, el narrador (un indio, chofer de un teniente de policía) da la versión de los hechos en torno al homicidio de un grafitero en un mundo de pandilleros. Al final, es el indio el que se impone frente al teniente y esto significa una inversión de roles. En este relato, las conductas sociales se muestran fisuradas, fracturadas en su coherencia, a través de la multiplicidad o explicitación de las diferentes

---

<sup>35</sup> Empleamos aquí la noción en términos saussureanos: el signo lingüístico es arbitrario, es decir no implica ninguna relación con el referente al que alude. Así la palabra *mesa* no tiene ninguna relación con el objeto mesa al que nombra, por eso que en inglés pueda llamarse *table* o en alemán *Tisch*. En cambio las onomatopeyas tendrían una relación más motivada, por ejemplo, el quiquiriquí del gallo nos remite a su canto aunque en los distintos idiomas haya un cierto grado de variación.

posiciones de sujeto: distintas identidades que se entrecruzan de acuerdo a los roles: chofer/teniente; a las etnias: indio/blanco<sup>36</sup>; a las clases: clase media/clase baja; a los grupos: pandilleros/grafiteros...

En el juego y la confrontación de etiquetas y en el empleo de esas etiquetas a través de los insultos parece funcionar un toma y daca donde se reflejan los prejuicios raciales y también las identidades, cara a los propios personajes y a los ‘otros’, en una permanente confrontación de imágenes y autoimágenes que muchas veces permean un humor incisivo, jocoso y lleno de viveza, a pesar de las situaciones de manifiesta discriminación en una sociedad diferenciadamente estratificada de acuerdo a los prejuicios del mestizaje. Al interior de la sociedad boliviana, se sigue autorizando el privilegio de lo ‘blanco’, aspecto que el relato de Cárdenas agudamente representa y parodia a la vez. Veamos algunos ejemplos: “¡Ya, ya, acabala jack’e no estoy par aguantar pulgas me grita” (31), “que desgraciado este ckara” (33), “y vamos a pie indio, apurate”(33).

Por otro lado, en este relato el autor juega festivamente con dos ejes, el del saber y el del mirar (a éste se asocia también el del oír), además, con un diálogo intratextual entre el relato propiamente y el grafiti. En uno de estos últimos se lee: “Yo no sé / Dios mira todo / el diablo trabaja / en Optalvis”.

El cuento se inicia presentando al chofer en franca situación de sometimiento/ desventaja frente a su jefe. Severo no sabe lo que está pasando en el polifuncional, ni tampoco sabe qué pasa entre el Rey y el Lobo, conocidos grafiteros. Incluso no sabe qué significan algunas de las palabras que emplea su jefe: “Esto esta ardiendo che Siuiro y ese melunado imbécil está colmando el vasso con sus estupideces!— me grita el jefe —la llockallada está paranoica! Cierito mi teniente digo aunque no se quere decir para... que?” (37). Pero cuando **mira** que el teniente ‘despacha’ al hermano de unos de los grafiteros y a su *tojpa* (pandilla), entonces adquiere el saber y luego, siguiendo la pista de su pensamiento, sabe también quién es el asesino. Entonces se invierten los papeles, pudiendo percibirse una movilidad de los saberes y en la adquisición de esos saberes por parte de los personajes.

---

<sup>36</sup> Adoptamos aquí la aclaración de Nelson Manrique cuando dice: “lo étnico no coincide necesariamente con lo racial. Así, un individuo definido racialmente como ‘mestizo’ puede ser étnicamente percibido como ‘blanco’ si es terrateniente, y otro como indio, si es campesino. Es claro pues que en la definición étnica, sin dejar de jugar un papel la adscripción racial, también intervienen definitivamente elementos clasistas” (23).

Además, subyace a los diálogos hasta aquí aludidos un espacio dialógico enmarcante, por decirlo así, en el que se ponen en contacto elementos disímiles y contradictorios procedentes de dos diversos sistemas culturales: la oralidad y la escritura. El espacio discursivo de Cárdenas se marca fuertemente por ese ‘débil’ manejo del castellano de los personajes, algunos ejemplos de los cuales vimos líneas arriba que, sin embargo, logra imbricarse incontinentemente a la escritura. Y, con ese bagaje de ‘incorrecciones’ elabora Cárdenas una intrincada obra de pivotes multiculturales y multiformes: espacio urbano y perspectiva indígena.

El teniente del cuento del *Chojcho* imita burlándose el lenguaje de Severo, típico del indio aimara que aprende a hablar el castellano; empero, el relato enfatiza la habilidad e inteligencia de Siviuro (el indio) para ir desentrañando el dilema de la muerte del Rey y, como de paso, se burla de la ingenuidad del teniente Oquendo —uno de los blancos, que además es teniente (poder) y por tanto debería conocer más sobre asuntos policíacos (saber)— y de sus aires de sabelotodo. Todo esto —la habilidad e inteligencia de Severo, la burla del teniente Oquendo— se deduce a partir de la manera cómo se presenta ante el lector el desarrollo de los acontecimientos, que nos llegan mediados por la voz narrativa del chofer.

Además, esta voz se complementa con la escritura en la pared, el grafiti, puesto que éste marca los momentos sobresalientes de la historia del relato en lo que hace a la confrontación entre los dos grafiteros: el Rey y el Lobo (relato enmarcado por aquel del teniente y su chofer). La pared, como espacio público de comunicación, se introduce gráficamente en el relato ampliando el espacio escritural y confrontado de esta suerte al lector directamente con el desarrollo de la disputa entre los dos pandilleros por la preeminencia de popularidad entre los jóvenes de El Alto, sobre todo las chicas. Adquiere así, además, ese carácter dialógico y discursivo, anónimo y público, que a veces suelen tomar las paredes durante las elecciones presidenciales en nuestra ciudad:

.....  
¡Banzer vuelve!  
(añadido en otra letra y color) ¡a matar!  
(añadido nuevamente en otra letra) ¡pero vuelve!  
.....



En el relato, se pinta el diálogo entre los dos personajes y sus *fans*, que va desde la llegada de EL REY hasta la muerte de éste. Los dos grafiti más significativos en el decurso de esta historia se inician con un apelativo: “Chicas”.

Chicas: desde París nuevamente  
EL REY  
.....  
jaque mate al rey carajo  
EL LOBO  
.....  
CHICAS: El Rey  
ha muerto  
¿quién vive ahora?  
EL LOBO  
.....

Obviamente, ese diálogo va rodeado, acompañado, borroneado, interceptado, por la presencia de otros mensajes. Como dice Juan Carlos Orihuela:

En tal sentido, si el espacio que ocupa el grafiti puede ser interpretado simbólicamente como una materialidad tendiente a establecer nexos de imbricación cultural, también podría ser interpretado como un espacio de convergencia heterogénea de sentidos. Allí coinciden y se dan cita, al mismo tiempo, advertencias y avisos del más variado pelaje y procedencia: nombres y consignas de pandillas y grupos marginales; mensajes y expresiones en castellano, aymara, inglés o quechua; improprios al por mayor, pero también toda suerte de aliteraciones y efectos onomatopéyicos de corrosión y corrupción del lenguaje oficial; palabras sueltas, escritas al pasar, pero también entablamiento de diálogos anónimos y manifestaciones de frustración social o júbilo amoroso. (15)

Por otro lado, el mundo de los personajes ya no es simplemente el de la imbricación de lo occidentalizado y blancoide con lo indígena, sino que se permean una serie de otras influencias como el rock y el inglés que nos vienen desde el título, o las telenovelas que nos llegan a través de los medios masivos de comunicación:

Es que mi teniente.....yo..... LO SE TODO MI TENIENTE le digo comuen las telenovelas.  
—Que dish puRitano?  
—Que me dau de cuenta del medio quilombo en el que —me dice, mirándome como si tratara de adivinarme mis pensamientos y yo como que siento quen el clavo he dado le remacho: Es que como no soy ningún mula se que eso del homicidio político puro casco es mi teniente y que quen luá tesado... (50)

El *Chojcho* busca, pues, generar un discurso que testimonie los pormenores del acelerado y problemático proceso de mestizaje de los andinos en una urbe de fuertes y disímiles presencias culturales, “dependencia e imitación como reflejos colonizados, pero también parodia y reciclaje como estrategias descolonizadoras”<sup>37</sup>. Pongamos un par de ejemplos: “A J. Manuel Serrate, alias el Elvis-pelvis, le bastó nada más que una mirada soslayada para darse cuenta que tenía a la madame en el bolsillo” (“La Madame” 13); y “Que está O.K. —aclaró el teddy boy, rocanrolero, nacido para perder (el tiempo) sentándose en una silla y poniendo las tejanas sobre otra” (19).

¿Reflejos colonizados en los personajes y reciclaje en la escritura del narrador/autor? o, ¿ambos (reflejos colonizados/ reciclaje), en ambos (personaje/escritura)?

El cuento “Composición: el feriado de todosantos” escenifica el paso de la oralidad a la escritura, pero como bien señala Juan Carlos Orihuela: “no es la representación ficcional de una heterogeneidad conflictiva que polariza y enfrenta dos mundos culturales”, que sería el caso típico del indigenismo clásico, como ya vimos, sino que:

[...] esta ilusión ficcionalizada de la oralidad utiliza la escritura “para evocar la cultura oral”, lo cual se constituye en una heterogeneidad literaria pero entendida como la conflictiva interacción de códigos y sistemas culturales aparentemente opuestos que se valen el uno del otro no sólo para ser representados y leídos sino también escuchados. En otras palabras, es a partir de esa intertensión que se genera entre escritura y oralidad que se empieza a constituir un nexo que permite a la voz dicha convertirse en la palabra escrita y viceversa. (11)

Se subraya entonces la ya no dicotómica e irreconciliable oposición, sino la interacción —aunque permanezca conflictiva y profundamente tensa— de ambos códigos a partir de la cual el escritor logra formular un lenguaje altamente creativo e instaurador de sentidos nuevos<sup>38</sup>. Vuelta de bisagra en el *Chojcho con audio de rock p’sabdo* que tiende a mostrar las múltiples gramáticas de la exclusión, pero también las formas creativas de subvertirlas.

---

<sup>37</sup> Retomamos las palabras de Nelly Richard en “Periferias culturales y descentramientos postmodernos”.

<sup>38</sup> Sin embargo, debemos resaltar la marcada tensión que subyace en este relato. Por un lado, el cuento se abre como parte de un trabajo escolar a solicitud de la materia de Lenguaje; pero la historia relatada se desencadena a partir de un elemento típico en el Todos Santos andino: una *tantauaua*. Y la tensión se produce entre la visión (ingenua) de la niña y la historia de una traición amorosa que la niña no llega a captar, pero sí el lector de la “composición”. Por otro lado, el lector percibe también el conflicto discursivo que produce la tensión del paso de la oralidad a la escritura, de la lengua materna al castellano y de un espacio cultural (la fiesta de Todos Santos) a otro (la escuela).

Y si “Composición” escenifica el paso de la oralidad a la escritura, podríamos decir que “La Madame” metonimiza las maneras y formas de apropiación de otros saberes a través de, por un lado, la actualización (o modernización) y, por otro, la ‘nacionalización’ de recetas antiguas procedentes de lejanas culturas: “Se afanó en listar los ingredientes y buscarles sustitutos en la farmacéutica contemporánea y así, si la receta exigía extracto de hígado de teleósteo, ella lo reemplazaba con emulsión de Scott o si...” (*Chojcho* 14). Luego mezcla esos múltiples ingredientes con “hojas de wacataya y tallitos de chijchipa”, para conseguir la pócima que enloquezca de amor a “Elvis-pelvis”. Sin embargo, en este cuento no se toca, a diferencia de los otros dos, el mundo indígena, salvo por los ingredientes ya mencionados o por algunas exclamaciones de algunos personajes secundarios en lengua originaria. El cuento, el único relatado en tercera persona y que marca una gran distancia entre el narrador y los personajes, a su término se abre explícitamente a dos posibles finales.

Las obras de Cárdenas representan un acercamiento empático al mundo indio-mestizo, resultado del entrecruce entre una cultura indígena y otra sobreimpuesta, y también de los componentes capitalistas modernos y de la cultura de masas, puesto que —como se ha visto— invierten los símbolos del prestigio cultural. Cárdenas logra así revertir en muchas ocasiones las jerarquías remarcando de distintas maneras la diferencia, rescatando de paso las marcas y huellas de la cultura originaria.

La relación centro/margen también entra en juego, dado que si bien en este escenario discursivo alternan sólo sujetos que pertenecen a la periferia o están relacionados con ella, el centro y el poder central están presupuestos de alguna manera. En efecto, el centro opera por omisión en los relatos de Cárdenas y son los márgenes los que se apropian del espacio de la escritura. Por otro lado, la ambientación de los últimos relatos de Cárdenas en el tiempo y el espacio contemporáneos difumina la heterogeneidad de los relatos indigenistas clásicos y de los propios relatos de nuestro escritor que, en principio, permitían la diferenciación relativamente clara de dos sistemas culturales básicamente distintos.

#### 4.3.2 ¿En la postcolonialidad?

Asediada por la cultura citadina con sus diversos componentes —entre ellos, capitalista y de la cultura de masas—, la cultura indígena se ha mantenido en la periferia. El *Chojcho* nos presenta fragmentos de las periferias culturales de la ciudad de La Paz en ventaja respecto de otras posiciones subalternas. En el libro no se muestra ningún contacto con ese mundo mítico del que se ocupaban con mucha intensidad las narrativas de la primera parte de esta tesis y el relato nos cuenta una serie de acciones o nos muestra una composición sobre esas acciones. Pareciera como si esa concepción y aproximación diferente a la realidad se hubiera sumergido en la vida urbana y citadina de los personajes, quienes son representados en una corriente de actos o acciones que los impelen a seguir sus vidas, aparentemente distanciados de esa cultura de base de la que no son conscientes. Se trata de construcciones conflictivas en las que lo que se moviliza y pone en juego no es sólo una historia sino la diversidad de “narraciones del pasado” que se disputan el sentido del presente entre la multiplicidad de identidades que entran en pugna —originarios, indígenas, católicos, modernos, creyentes de la religión andina, etcétera.

La cultura de origen sometida al poder colonial sobrevive y se transforma mediante multiplicidad de procesos y prácticas en las que se hibridan las culturas y se van construyendo y deconstruyendo las identidades. La nueva urbe republicana hace patentes las formas de violencia en los diferentes estratos sociales que la conforman.

Durante la formación de los Estados y de las literaturas nacionales, una paradoja o esquizofrenia atraviesa la visión del indígena. Por un lado, el indio es el espacio de la alteridad más lejana, aquello que afecta la posibilidad de la formación de una nación, una patria, con una cultura, un idioma, una lengua, una religión, etc.; pero, por otro lado y al mismo tiempo, es el elemento que permite nuestra identidad diferenciada. El modo en que la literatura en castellano enfrenta ese dilema es, como vimos en la primera parte de esta tesis, a través de un discurso que busca homogeneizar los elementos heterogéneos de la nación a través del mestizaje, por ejemplo. A pesar de ese hecho, el indigenismo

se constituye en América Latina como uno de los lenguajes fundacionales de la diferencia y ha ido construyendo o inventando imaginarios diferentes y diversos de nuestra identidad y de la función que el indio cumple en ella. También, ha ido registrando las metamorfosis de cómo el indio ha sido visto desde la escritura en castellano, por una parte, y, por otra, de cómo se ha ido produciendo su inserción en las sociedades latinoamericanas y boliviana. De ahí que con Taboada Terán, Spedding y Cárdenas, el discurso del mestizaje busca convertirse en lo contracolonial, reconociendo y reivindicando la heterogeneidad y haciéndolo además desde el punto de vista del subalterno, del indígena.

## 5.0 PENSANDO Y ESCRIBIENDO EL MUNDO DESDE LOS ANDES

A poco de estrenarse el alumbrado eléctrico en La Paz y habiéndose producido un eclipse de luna, las iglesias católicas de la ciudad “...tocaban las campanas para que el pueblo arrodillado implorara al cielo y convenciera a la luna de que la luz eléctrica no era su enemiga y para que volviera a irradiar sobre el mundo.”  
*El Imparcial*, La Paz, 26 de julio de 1888

### 5.1 ENTRAMANDO HEBRAS

En este apartado, me propongo entrelazar la lectura de la *Nueva corónica y buen gobierno* del cronista indio don Felipe Guamán Poma de Ayala (terminada en 1615) con la de la novela *Cuando Sara Chura despierte* (2003), del joven escritor boliviano Juan Pablo Piñeiro. Sostengo que esta novela actualiza en su concreción escritural —tanto explícita como subcutáneamente— una serie de percepciones, sistemas, nociones y símbolos de la cultura andina. De esta manera, lo andino termina pervirtiendo la percepción occidental u occidentalizada, de la ciudad, del país, del mundo y de la novela como género literario. Sin embargo, su escritura no opera desde una lógica de exclusión ni de oposición simple y binaria; lo hace, más bien, por inclusión y por injerencia de una perspectiva ‘otra’ en esos diferentes ámbitos, y acaba por sobreponer, sin anular, la visión andina a otras coexistentes. Postulo también que esos entretejidos, hilos y estrategias pueden ser recogidos desde la obra<sup>1</sup> de Poma de Ayala.

*Nueva corónica y buen gobierno* y *Cuando Sara Chura despierte* se caracterizan por el manejo disidente y subversivo de códigos, categorías, retóricas y miradas occidentales u occidentalizadas a partir de una perspectiva subalterna y un hacer escritural (y pictórico en el caso de Guamán Poma), que opera

---

<sup>1</sup> Me interesa subrayar el obrar en la palabra ‘obra’, como procedimiento y puesta en acción desde el hacer escritural.

desde un “entrelugar”<sup>2</sup> complejo, problemático y contradictorio donde el cruce de fronteras culturales tiende a concebirse como generador de posibilidades de reconocimiento de las diferencias, corrección de prácticas, percepciones y normas, e incluso sistemas de gobierno y leyes contemporáneas al momento de ambas escrituras.

Propongo leer la novela boliviana actual teniendo como base las pautas y sugerencias que establece Mignolo bajo la noción de *border thinking*, por considerarlas también pertinentes para este último caso. Así, el discurso de Guamán Poma<sup>3</sup> quedaría instaurado como el “initial moment in the configuration of colonial difference” (Mignolo, *Local Histories* 5-13) y a la vez como un nudo neurálgico que articula el movimiento del sentido de algunas obras de la literatura boliviana desde los Andes, una de cuyas últimas manifestaciones sería la novela de Piñeiro.

Para mi propósito, pretendería construir una especie de “máquina de lectura” (Sollers) que exija leer una obra en función de la otra buscando que la firme apoyatura en cada discurso empuje hacia una circulación entre ambos que nos permita ir y venir de uno al otro y, a partir de ese pasar, liberar algo del enorme trabajo en torno a la construcción del sentido que opera tanto en la *Nueva corónica* como en la novela y, desde allí, abrir los resquicios para nuestra lectura crítica.

Ahora bien, para activar esa exigencia que acabo de marcar —leer una obra en función de la otra— que supone captar al mismo tiempo su articulación y los gestos que cada una de estas escrituras pone en juego, encuentro en Foucault un itinerario entre otros posibles que este autor permite<sup>4</sup>. En *Historia de la locura en la época clásica*, el pensador nos explica cómo las sociedades occidentales se constituyen mediante la construcción de un ‘nosotros’ sobre la base de la exclusión

---

<sup>2</sup> Este entrecruce “imposible” de dos lógicas y cosmovisiones contradictorias y antagónicas, que funcionan permanentemente en las crónicas indígenas, es resaltado por Salomon: “Peru’s so-called indigenous chronicles are not simply chronicles written by indigenes. The four surviving of this class, so diverse as barely to form a class at all, have one aim in common, and it differs from the ‘chroniclers’ as it was understood in their own time. All four try to create a diachronic narrative of the conquest era which is fully intelligible to Spanish contemporaries and, at the same time, made from and faithful to Andean materials alien to European diachrony. [...] All start from a single point of departure, namely, the problem of combining two drastically differing viewpoints about the nature and usefulness of the past” (9).

<sup>3</sup> Utilizo para denominar al cronista indiferentemente cualquiera de sus nombres hispánicos o andinos, pues dentro de esas diferentes pieles se mueve él con toda soltura y transita sin ningún obstáculo.

<sup>4</sup> Formular una pregunta en torno a Foucault, depende básicamente del libro acerca del cual nos hacemos la pregunta. Sin embargo, en su periodo arqueológico, lo que permanece como constante es el intento de escribir la historia no en el sentido tradicional, sino de instaurar una nueva narrativa histórica que él llama historia general, cuya idea subyacente es leer las discontinuidades a nivel arqueológico (Rodríguez y Bastos 5).

de ‘otros’. Así desvela la pulsión occidental por el binarismo, heredado del platonismo, y muestra en su investigación arqueológica sobre la locura el momento anterior a la división binaria razón/sin razón: el *logos* griego no tiene un contrario. En el caso de la locura, Foucault revela que una nueva categoría de excluidos (los locos) viene a llenar el espacio de los leprosos cuando la lepra deja de ser un problema en Francia.

Por analogía, el que llamaré punto arqueológico sería aquel momento previo al descubrimiento, la conquista y la colonización española, en el cual habría habido un espacio intercultural e interétnico dado a través de la convivencia entre las diferentes culturas precolombinas; empero donde todavía no se había producido la irrupción del mundo colonial español con su pulsión por el binarismo. Esa irrupción significa una discontinuidad (en este caso, un corte raigal) del curso de la historia, la organización social, política, religiosa, económica, etcétera, del mundo andino. Un *pachakuti* en relación a ese otro momento, y a los paradigmas de diálogo y las estrategias de inclusión que se establecen entre las diferentes culturas.

Foucault acaba subrayando la perversa y perseverante manera en que se reproduce y permanece la estrategia de exclusión en el mundo occidental. En este sentido, el diálogo con la *Nueva corónica* y *Cuando Sara Chura despierte* es enriquecedor puesto que en ambas se habla de exclusiones, marginaciones, divisiones y acallamientos, y de la resistencia que éstas provocan. Guamán Poma, en general, trabaja por inclusión, injerencia, multiplicación y co-presencia, y creemos que la misma lógica rige también en la novela de Piñeiro.

Constituiríamos, así y en primera instancia, a la *Nueva corónica y buen gobierno* en el momento inicial desde la escritura de “una lección de resistencia cultural” (Adorno, *Cronista*), pretendiendo construir a partir de esa idea y desde un nivel arqueológico uno de los motivos de la fuerte supervivencia y presencia de la cultura andina en la sociedad y en la escritura literaria boliviana actual (*Cuando Sara Chura despierte*), a pesar de la permanente intención del poder colonial de disminuirla, suprimirla, marginarla y borrarla.



Cara a este trabajo, considero que la crónica de Guamán Poma es aquel espacio inaugural, desde la escritura y su apropiación por el lado colonizado indígena, donde se empieza a ver el entrecruce entre las ‘dos’ culturas dentro del marco colonial, pero desde una mirada que se resiste a la pulsión binaria. La novela de Piñeiro, por otra parte, aparece como uno de los poderosos ecos de ese hacer escritural.

#### 5.1.1 Para una lectura literaria de la *Nueva corónica y buen gobierno*

En Guamán Poma, el problema no es sólo cómo la ficción intersecta en la realidad, sino cómo la realidad intersecta en la ficción y cómo las dos, en la escritura; cómo la escritura, en la realidad; cómo la oralidad, en la escritura; cómo la cosmovisión andina en la occidental / española, cómo esta última en la primera... El problema parece ser cómo nosotros, con nuestra lógica acostumbradamente binaria y opositiva, podemos intersectar en la lógica múltiple que don Felipe pone a funcionar en su obra. Problemas de traducción entre una lógica cultural y la otra, quizás se podría señalar desde una casi grotesca, a fuerza de tan vaga, generalización.

Así, en la construcción simbólica compleja, ambigua y en muchos casos contradictoria de la *Nueva corónica* es importante tomar en cuenta —recurriendo a una ya tradicional imagen— la mirada de los dos ojos, que sólo operando simultáneamente son capaces de dar la perspectiva de la tercera dimensión. Digamos que nuestro autor se autoriza desde las dos miradas, por un lado cara a los españoles, por el otro, cara al mundo andino. Consigue, además, una riqueza y complejidad discursiva que hace surgir algo nuevo (de ahí la tercera dimensión, la posibilidad de construcción desde una anfibia mirada), en este caso desde una focalización indígena de principio ya transculturada.

¿Qué es la *Nueva corónica y buen gobierno*? Concebida como “un centón: biblia le llamo yo” (Churata 14), un “Libro del mundo (una biblia andina)” (Cánovas 11), es como si frente a la perspectiva española / occidental una contaminación suelta se hubiera puesto a funcionar, pues nuestro autor altera una serie de percepciones formuladas por España y Europa. Por ejemplo, diseña

y grafica su propia versión del mapamundi; inserta a los indios en la historia universal y en la historia bíblica al afirmar que los indios eran cristianos antes de la llegada de los españoles; hace que los milagros los realice Dios en el espacio geográfico del mundo andino y, en especial, para los indios, y así sucesivamente. Podemos concluir que puesto que los antiguos ancestros conocían a Dios (en palabras de Lamana, lo conocían pero les faltaba el nombre), la presencia de los españoles justificada por su misión evangélica pierde sentido.

¿Qué es lo que Guamán Poma pone en juego en el tapete de la escritura de la *Nueva corónica*? A mi ver actualiza, en primera instancia, la partida de aprender del conquistador el manejo de la escritura, pero en su más compleja acepción, como fundadora de mundos, como creadora de ficción, como capaz de crear los objetos de los que habla, al decir de Foucault (*Archaeology* 48). Decir que, teóricamente, permite la innovadora substitución de las cosas que pre-existen al discurso, con la noción de cosas que existen a partir y desde el discurso<sup>5</sup>. Operación que considero practica Patricia Seed en su lectura contrastiva de las diferentes versiones del “Encuentro de Cajamarca”. Su interesante artículo busca leer no cuáles fueron los hechos sino cómo se construye el sentido y cómo operan varias lógicas de representación discursiva en las obras de los cronistas indígenas. Operación y objetivos que yo también persigo poner en práctica aquí.

La escritura como instrumento para dejar huella en “un libro del mundo” nos revela entre otras cosas la fascinación de Guamán por la palabra y la escritura. Aquí marco la conjunción copulativa porque el proyecto escritural del autor pone en cuestión la oposición oralidad/escritura. Vemos, en vez de una elección entre un término de la oposición y otro, una multiplicación copulativa: la escritura lo fascinó y también lo enojó, y le permitió abrir puertas, y lo des-territorializó en ciertos sentidos y lo re-territorializó en otros, y le permitió construirse un espacio como “autor y artista” y le dio el poder de dirigirse al rey de España, y...

---

<sup>5</sup> Tal vez podríamos invocar aquí también a Heidegger y su famosa frase: “el lenguaje no necesita ser fundado, pues es él el que funda” (citado por Blanchot, *Michel Foucault* 22); empero dentro de la demarcación y precisión teórica arriba señalada y no cayendo en el “trascendentalismo vicioso” al que ésta frase podría dar cabida y que Blanchot denuncia.

Se juntan también dos vertientes en esta valorización de la palabra oral y escrita: la importancia que a la misma daban los andinos<sup>6</sup> y la fascinación por la escritura y por el libro de los europeos que se hace palpable en la relación que hacen los cronistas españoles sobre el conocido como “Encuentro en Cajamarca” o en la clasificación de los pueblos en avanzados o salvajes de acuerdo a si tenían o no escritura (Seed). La partida que está jugando Guamán Poma es también, y en última instancia, la exposición y activación de una *gnosis* distinta (Mignolo, *Local Histories* 9) que subraya la diferencia cultural, más allá de la serie de préstamos, apropiaciones, imitaciones y copias que de la cultura colonizadora se permite hacer nuestro cronista, en búsqueda de un lenguaje para hacerse oír.

### 5.1.2 *Cuando Sara Chura despierte* y el espacio urbano andino de La Paz

En la novela, la vital presencia corpórea de la abundancia, del saber y del poder abre las puertas a la esperanza en la efigie de Sara Chura quien, corporizándose en una imponente mujer morena, *challando*-bendiciendo a diestra y siniestra entrará en la Entrada del Señor del Gran Poder<sup>7</sup>, “lanzando a la multitud hojas de coca, alcohol blanco y estrellas de sal bendecidas para enlazar destinos e hilar caminos” (118).

Sara Chura, una figura visible y corpórea, aunque escurridiza en su permanente movimiento y en el espacio de la posibilidad, es lo que este relato trabaja para construir y deconstruir, una y otra vez. Pero, ¿qué cuenta *Cuando Sara Chura despierte*? Desde algunas figuras (la de Sara Chura entre ellas), que acaso resistan un tanto el clásico apelativo de personaje, la obra persigue tender los hilos de una urdimbre que entrame básicamente la víspera y parte del día de la Entrada del Señor del Gran Poder

---

<sup>6</sup> El inca consultaba a los dioses todos los días a través de la palabra cuáles debían ser los actos a seguir, lo que hace evidente la poderosa relación de la palabra con la constitución de lo sagrado; los poetas en *Dioses y hombres de Huarochorí* registran, por ejemplo, esa consistente articulación.

<sup>7</sup> En ella, llamada por su importancia también la Fiesta Mayor de los Andes, miles de bailarines agrupados en distintas comparsas que, en general se pautan por la etnia o el lugar de origen de sus integrantes, bailan diferentes danzas del folklore boliviano: diablada, morenada, *waka-wakas*, llamerada y un largo etcétera. Siguiendo el calendario católico, la Entrada se realiza en fecha móvil el domingo después de Pentecostés. La fiesta revela dimensiones profundas de las relaciones tanto cotidianas como extraordinarias de La Paz y, por eso, impacta simultáneamente en los ámbitos social, político, económico, teológico, religioso, estético, musical, lúdico e histórico. Los inmigrantes rurales tuvieron en ella un papel central, pues —al entrar en contacto con el mundo urbano—, recompusieron su estadía forjando un espacio religioso y social que se condensó en esta fiesta.

en la ciudad de la Paz o Chuquiago Marca<sup>8</sup>, el 13 de junio del 2003, buscando mostrar la configuración de ese textil en movimiento, “como un espejo de la memoria” (13-14). Permanente, aunque no siempre de manera explícita, la novela de Piñeiro pone en escena la tensión existente entre las percepciones andinas y ancestrales del mundo y las del hombre de nuestro tiempo en una sociedad organizada bajo la égida del “subcapitalismo del Tercer Mundo”, al decir de Antonio Cornejo Polar (*Escribir* 35). Además y desde el espacio de la fiesta, denuncia la alienación cultural y social que ofusca la mirada no permitiendo al país ver a los originarios, al indio y su cultura, sino como un mero cuerpo: el “cadáver que respira”. ¿Y quién es Sara Chura? Quizás sólo un nombre y una figura mítica imaginaria para convocar la presencia de lo andino ancestral en la famosa Entrada del Señor del Gran Poder, en la mágica ciudad del Illimani.

Sabemos por la historia de la ciudad que esta fiesta se originó en la década de 1920 en el popular barrio de Ch’ijini, para rendir adoración a un lienzo colonial (del siglo XVII) que representa el misterio de la Santísima Trinidad o Gran Poder bajo la imagen de un Cristo con los brazos abiertos. En su ficcionalización, Piñeiro tuerce la orientación católico-cristiana de la fiesta y monta una refiguración de la faz de la ciudad y la percepción andina del mundo, inventando una entidad marcadamente aimara, acaso una deidad —Sara Chura—, capaz de encarnar también el misterio, pero ya no de los tres rostros del Dios católico, sino desde múltiples pieles y corporizada en una de ellas como bailarina de una de las fraternidades de la entrada folklórica del Gran Poder: la lechera, danzante de la comparsa o fraternidad de los *waka-wakas*<sup>9</sup>. En esa posición de performatividad, gana Sara Chura el poder de representar lo irrepresentable: la presencia misma del espíritu de la fiesta andina. Pero además, Sara Chura como deidad andina tiene la capacidad de convertirse en otros

---

<sup>8</sup> Según el historiador Thierry Saignes (*Ava y Karai* 287), en la tradición denominativa de las ciudades latinoamericanas existen dos vertientes: una que mantiene el nombre indígena, como Lima o Quito, y otra que adopta el nombre español, como Buenos Aires o Santiago. Empero sólo una capital en el continente conserva las dos tradiciones: La Paz, que retiene en su nombre oficial la tradición colonial, pero que también preserva el nativo de Chuquiago Marca, usado por la población aimara hablante.

<sup>9</sup> Comparsa integrada por hombres y mujeres. Los hombres o *waka tocoris* llevan como sobrepuesto un cuerpo de vaca hecho de cartón y que sostienen con ambas manos; representan un papel bufo (a ellos no refiere nunca la novela). Las mujeres son las lecheras: portan sus vasijas de leche y visten un montón de polleras sobrepuestas de distintos colores; los pasos del baile significan sobre todo una serie de vueltas, que permiten la exhibición de esas múltiples polleras (la novela dice que las de Sara Chura son 12).

seres, sin dejar de ser ella misma y manteniendo las diferencias al interior de sus distintas pieles<sup>10</sup>. Así ella es capaz de encarnar (o “empielar”, en términos de la novela) a la Pachamama (“la enigmática deidad andina”, como la califica Urzagasti); a la ciudad de La Paz o Chuquiago; al cerro Illimani, *achachila* sagrado; a la fiesta de la Entrada folklórica del Gran Poder; a la constelación conocida en el altiplano boliviano como la Pastora; al textil andino en su entretejer (o movimiento), etcétera.

En varias ocasiones se juega con una especie de déficit de seriedad y/o de coherencia racional y/o de consecuencia con la mirada mítica. Perspectiva que quizás se incubaba también en el desfase, la contradictoria y tensional convivencia de dos percepciones tan dispares como son la occidental u occidentalizada (post)moderna y la ancestral andina, y el nuevo y contradictorio espacio que —a partir de ese cruce y desde múltiples perspectivas— se va re-entramando y juega alegremente con el paradójico entrecruce entre una mirada mítica, sagrada y ancestral y otra, profana, contemporánea, mercantil y actual. Este tendido se mueve o dirige, en líneas generales, a destronar o bajar la percepción y el tono mítico sagrado que subyace a la percepción andina del mundo de la novela y pinta, en ocasiones, sus hilos de humor.

El cabo MacGyver, que nunca andaba con rodeos, agarró al postizo como si fuera una piedra y lo depositó en la carretilla que lo llevaría junto a los otros adoquines a una nueva construcción. Entre los adoquines había uno muy especial: antes de convertirse en parte de la calle, había sido waka achachila de su comunidad. (154-55)

En “el sueño común” habla Sara Chura:

El Ch’amakani es el que tiene oscuridad. [...] Nuevamente aquí la traducción se nos hace imposible. [...] y es que siempre existen varias versiones de cada cosa en este mundo. Yo soy Sara Chura mi presencia femenina; pero tengo también una versión masculina: el Cha’amakani. [...] Entonces la luz se prendió y ¡chas! apareció el Ch’amakani. —Yaaaaaaaaaaaaa—exclamaron, a la vieja usanza paceña, las cinco presencias. El Chamakani las miraba absorto. [...] —Más que Ch’amakani este parece el Chapulín Colorado —se burló la estatuilla del diablo. (190-92)

En estas citas se produce una curiosa y extravagante convivencia entre personajes de programas populares de la televisión contemporánea y aquellos que la novela instaure como sagrados y pertenecientes a la cosmovisión andina más ancestral.

---

<sup>10</sup> Sobre esta capacidad, que es fundamental para la configuración de lo sagrado en la cosmovisión andina, ver, por ejemplo, Taylor.

Y si de la crónica de Guamán Poma hemos afirmado que es una contaminación suelta puesta a funcionar, ya que nuestro autor altera una serie de percepciones formuladas por España y Europa, Sara es también esa contaminación que se suelta y se va abriendo paso en los diferentes niveles y estratos de la novela para desestabilizar de manera incesante las bases de nuestras certezas, del apoyo en la norma y en lo que creemos nos informan unívocamente nuestros sentidos. También se socava la ilusión de saber lo que está pasando e incluso las habilidades y atributos de los personajes son relativos, escurridizos y, hasta quizás, fallidos: “César tenía la virtud de percibir la cara que cada quien quiere ocultar a los demás. El problema de este don era que fallaba casi siempre, así que el *paxp’aku* se lo reservaba para sí mismo” (17). Si César Amato tuviera la habilidad de ver la cara de alguien detrás de la máscara, entonces estaría investido del poder percibir los sentires, las percepciones, etcétera., de las personas, más allá de la apariencia; empero si resulta que ese don le falla “casi siempre”, la contradicción rige el hecho y como resultado, lo más probable es que no pueda traducir nada.

Ahora bien, más allá de la atribución que se le dé a este personaje como individualidad, resulta que, en el texto, muchas de las aproximaciones a otros personajes, a varios lugares y hasta a diferentes nociones, nos han sido entregadas como las percepciones de César. Y es que, Amato es el *paxp’aku*<sup>11</sup>, el ilusionista, de donde, todo el sistema de referencias de la novela se desestructura y las aseveraciones se relativizan y se vuelven meramente contingentes.

De muy otra manera construye el cronista Guamán Poma su relación con el lector como veremos más adelante, pues él se gana a través de una serie de recursos el don de la palabra válida, esto es, la autoridad para dirigirse a su receptor privilegiado, en flagrante contraste con Amato.

---

<sup>11</sup> Martha Cacasaca Nina, joven aimara, definió el término *paxp’aku* así: “Es el que te habla bien o bonito y luego te engaña, te saca plata”. Otras acepciones podrían ser: hablador, charlatán o simplemente hombre avivado, pero también mago. En la novela se da una importancia capital a sus artes de ilusionista, asociadas a su vez al hacer del escritor con las palabras. De acuerdo al *DRAE*, ilusionista es el artista que produce efectos ilusorios (engañosos, irreales, ficticios) mediante prestidigitación, artificios, trucos, etc. Artificio, a su vez, significa aquí disimulo, cautela, doblez y sobre todo truco. Prestidigitación es el arte o habilidad de hacer juegos de manos y otros trucos para distraer al público.

## 5.2 EL COMPLEJO E INCIERTO ESPACIO DE LA TRADUCCIÓN

La traducción, cuya acepción más general es la translación de los términos de un idioma a otro, en el caso de la crónica de Guamán Poma y de otros textos sometidos a un “doble estatuto socio-cultural” (Cornejo Polar, “El indigenismo” 7) supone, además, la transposición de una lógica cultural a otra. Esta transposición es resaltada por el cronista cuando nombra como su destinatario al rey español, quien conoce sólo el mundo de valores y costumbres europeos. Por otro lado, el autor sabe que los habitantes del Nuevo Mundo son vistos en Europa como gentes extrañas y bárbaras y, en el ámbito culto, se discuten las cualidades humanas de los indígenas. Es por esto que se ve en la encrucijada de hacer no sólo su narración familiar a su soberano lector, sino en remar contra corriente esos juicios (Adorno, *Cronista* 130).

En cuanto al idioma, *Cuando Sara Chura despierte* opta por el castellano popular paceño que se caracteriza por una fuerte marca regional que, entre otras, consiste en mezclar en el flujo del español varios términos y expresiones de los idiomas amerindios, sobre todo el aimara. Como se trata del castellano regional propio de los paceño-bolivianos de nuestra época, pareciera no necesitar de traducción por lo menos frente a ese lector urbano andino. Sin embargo, contradictoriamente, la obra enfrenta el problema de la traducción no sólo de varios términos aimaras, sino de varios localismos paceños, de percepciones y prácticas propias de la ciudad y un largísimo etcétera; por ello mismo tal vez, se ocupa del tema de la traducción a un nivel explícito.

### 5.2.1 La traducción en clave india y en otras claves

Enfrentado Guamán Poma al problemático desafío de utilizar el lenguaje del amo para lograr hacerse oír por el rey y sus otros interlocutores hispánicos, no recurre exclusivamente al castellano,

sino a otros múltiples idiomas, entre ellos el más importante es el quechua<sup>12</sup>. De esta suerte, la obra se abre a múltiples estrategias de traducción, pero las más sobresalientes y claramente perceptibles serían dos. Una, dirigida al rey de España, como su lector privilegiado y al lector hispánico en general, se basa en la traducción al idioma castellano de los diferentes códigos escriturales europeos (el sermón, la carta de relación, los catecismos, las crónicas de Indias, los textos jurídicos de buen gobierno, etcétera) y a otras claves y formas estructurales hispánicas usadas en la época. Otra es accesible sólo si se tiene conocimiento de las estructuras simbólicas andinas e incluso directamente del idioma quechua (pues Guamán calla la traducción de diferentes espacios y textos). Supone, pues, a los dos tipos de lectores a los que la obra va diferenciadamente dirigida.

En general, la novela de Piñeiro construye, a la manera de la escritura y de los dibujos en Guamán Poma (Adorno, *Cronista* 80-116), más de un nivel de significación. En este espacio queremos resaltar tres de ellos. El primero determinado, de manera peculiar, por las alusiones a la geografía de la ciudad y sus alrededores, los eventos que rodean a la Entrada del Señor del Gran Poder y otros acontecimientos referentes a la ‘realidad’ novelesca y a las acciones de los personajes. El segundo, privilegiado por el conocimiento, los símbolos, categorías y estructuras culturales andinas indígenas (muchas veces invisibles y subyacentes), que sirven de fundamento para la composición de todo el texto novelesco. El tercero que tiende la red intertextual<sup>13</sup>, entramando en el texto narrativo diferentes haceres escriturales, autores y obras de la literatura universal.

Desde el extremo arqueológico que aquí nos ocupa, varios autores colombinos subrayan el espacio problemático de la traducción. Garcilaso, en el “Encuentro de Cajamarca” entre el Inca Atahualpa y Pizarro, reduce el problema de la confrontación a fundamentalmente un problema de traducción (Lamana). Si bien subraya en esta parte de su relato, como bien resalta Seed (22-27), la ausencia en el quechua de palabras para traducir nociones complejas de la religión católica y las

---

<sup>12</sup> Recurre también al aimara, al pukina, a otras lenguas regionales locales y al latín.

<sup>13</sup> Que constituye una de las tramas más interesantes en la novela, pero que no tratamos aquí. Este espacio es también de gran interés en la obra del cronista.



condiciones personales del traductor, Felipillo; en otra parte de su obra, Garcilaso<sup>14</sup> (76-81) se detiene largamente a mostrar la complejidad de la noción de *huaca* (o *waka*)<sup>15</sup>, tratando el término desde la plurisemia, multiplicidad y complejidad con la que se lo piensa en el mundo andino.

En otro espacio de su obra, Garcilaso presenta una escena sobre cómo los indios tienen la verdad como valor y su palabra no merece desconfianza, y contrapone esta actitud a la de los europeos perjuros. Lo que quiero resaltar aquí es que, en la construcción misma del relato, el cronista mestizo contradice la afirmación de las Casas sobre los indios: “Son buenos pero tontos, no saben mentir. No pueden hacer un argumento coherente y ordenado, pero dibujan ‘desde el corazón’”, pues en el diálogo que mantienen los dos personajes se ve cómo el indio (un curaca) arma su argumento, expone sus razones, valores morales y de compromiso con lo sagrado y la verdad, y toma sus decisiones en torno a todo esto (74-75).

Garcilaso toma una posición y establece una focalización que tiene el efecto de registrar un panorama de su tiempo que muchas veces parece plasmarse en un mestizaje conciliador (Cornejo, “El discurso” 74) y que da lugar a la percepción contrapuesta con el obrar escritural de Guamán Poma (que también propone Seed coincidiendo con Churata). Pero en otras ocasiones y a partir de ese mismo registro, abre con sorna el espacio para la crítica social, histórica y de interpretación de los acontecimientos sin por ello criticar de manera directa —como lo hace Guamán Poma— sino de forma solapada y dando a entender lo contrario de lo que afirma, valiéndose del humor o de una mirada degradadora que simula hablar sin valorar o sin atribuirse la autoría de los juicios que vierte. De ahí las pertinentes observaciones de Lamana en torno al lenguaje irónico de Garcilaso. Por lo

---

<sup>14</sup> Desde el desconocimiento de esa complejidad en la traducción (que incluye también la pronunciación) acusa Garcilaso a los españoles de incurrir en mero remedo (*mimicry*) y monería (*mockery*) —en el sentido que dan a estas nociones Bhabha (85) y Taussig (*Shamanism* 9) es decir, como simulación, farsa y tergiversación— en sus percepciones y en sus relatos del mundo indígena.

<sup>15</sup> Podría ser que haya una relación entre el concepto de *huaca* o *waka*, con el nombre de la comparsa de Sara: *waka-wakas* (o *huaca-huacas*), pero no he podido determinarla. En principio creo, más bien, que el nombre del baile proviene simplemente de una tergiversación del aimara en la pronunciación de la palabra, vaca, por ello las bailarinas son las lecheras; pero hay un transvestismo —quizás carnavalesco festivo (Bajtin, *La cultura popular*)— porque los bailarines son los que portan o se sobrevisten con el cuerpo de la vaca.

que, creo, la lectura del conjunto de los *Comentarios reales de los Incas* amerita una consideración más incisiva<sup>16</sup>.

En el extremo temporal actual que suponen las propuestas de Mignolo, también él considera la traducción cómo el núcleo generador del conflicto del no reconocimiento de la diferencia. El autor observa que el pensamiento de frontera o *border thinking* se caracteriza porque “works toward the restitution of the colonial difference that colonial translation attempted to erase” (*Local Histories* 18). Afirmación que, de soslayo, subraya la profundidad y carga semántica con que quiero tomar el término de traducción<sup>17</sup>.

### 5.2.2 De la imposibilidad de traducción y de idiomas secretos

En cuanto a intraducibilidad de lo íntimo y profundo de los idiomas se toca, explícitamente, en más de uno de los espacios de *Cuando Sara Chura despierte*:

Ch'amaka es oscuridad, pero ¿qué es oscuridad? [...]. Estaban **todos** los que verían regresar por el centro de la ciudad a la ancestral mujer que ahora, en sueños les hablaba. [...] No existen equivalentes entre los idiomas, es imposible la traducción. [...] Ch'amaka no puede ser lo mismo que oscuridad, la primera palabra convoca las sombras del mundo antiguo y la otra, nombra las del viejo mundo. Son pocas las palabras que portan su significado en el sonido y se hacen familiares a cualquier idioma. Estas palabras son el legado de nuestros ancestros. Ellos saben que el sueño es oscuridad y que el resto de las palabras, las traducibles, **se desvanecen** como **se desvanece** la realidad cuando intenta traducir al sueño. Las palabras son oscuridad, concluyó... (182-83)

En la cita se establece una especie de tipología de las palabras. De un lado estarían las traducibles, de otro, las no traducibles; estas últimas, paradójicamente, son las que pueden permear el entrecruce entre sueño y realidad. El sentido de *ch'amaka* como un valor positivo capaz de convocar a los

---

<sup>16</sup> Me he detenido un tanto en Garcilaso por su operar que parece reducir todo al espacio de la traducción, que es el tema que aquí nos ocupa.

<sup>17</sup> Por otro lado y al mismo tiempo, quisiera indicar que no trato de marcar la exclusividad de las percepciones, lógicas y parámetros de la cultura andina; de hecho puede ser que muchas de ellas sean compartidas por varias culturas. Pero lo que busco resaltar es que, en algunos casos, estos rasgos se marcan diferenciadamente desde el sustrato y la valoración andinos y que es con esa particularidad que pautan la escritura de Guamán Poma y la de la novela del 2003, es el caso del patrón andino de la reciprocidad. Por tanto, me es evidente que si bien en los relatos del encuentro de Cajamarca, tanto el español Francisco de Jerez (Lamana, conversación personal), como el Inca Titu Cusi Yupanqui arman sus relatos —aunque desde focalizaciones radicalmente opuestas— desde el espacio de la reciprocidad, creo que, para un estudio que persiga el reconocimiento de la diferencia, hay que tener en cuenta lo arriba señalado. Es decir, notar y subrayar la diferencia aún desde la semejanza (para ver cómo opera el sistema de la reciprocidad en el mundo andino, ver por ejemplo Chang Rodríguez 178, o Karen Spalding).

ancestros (las sombras del mundo antiguo) y al sueño como el espacio que presiente y augura los hechos de futuro, no está en la palabra castellana oscuridad; por ello, cargadas de esos sentidos intraducibles, “las palabras son oscuridad”.

De otro personaje, Juan Chusa Pankataya, el postizo de muerto, se comenta que siendo quechua de nacimiento, de pronto entiende el aimara. Por tanto, la vivencia de la ciudad de La Paz permite a otros sujetos, también andinos aunque no aimaras, traducir ese idioma:

[...] quechua de nacimiento había llegado a La Paz sin saber hablar aimara. Por su experiencia laboral, por el tiempo que pasó contemplando Chuquiago Marca, por las historias que le contaban, el postizo intuía que **esta ciudad tenía un idioma secreto, una llave para acceder a los murmullos, a los lugares escondidos y al fondo de los precipicios. Era el idioma que hacía visible lo invisible y revelaba la ciudad ancestral que duerme en las profundidades de La Paz**<sup>18</sup>. Se sorprendió al caer en cuenta de que, sin buscarlo, estaba entendiendo las palabras. Eran versos cantados por varias mujeres y el postizo reconoció de inmediato que se trataba de tejedoras. [...] el postizo vio cómo se formaba un tejido con las palabras cantadas en aimara. (166)

Esa ciudad ancestral y ese su idioma secreto capaz de revelarla son el objeto de deseo, la ‘real’ ambición de traducción de *Cuando Sara Chura despierte*. Pero es problemática esa ambición, pues es ella, la policultural urbe andina de La Paz —coronada por el majestuoso Illimani y aflorada en Sara Chura, y en múltiples otras pieles— quien se contonea, baila, seduce y se mueve hacia una posibilidad perseguida siempre, y siempre y al mismo tiempo, profundamente huidiza, incierta e implicada en el matiz temporal, con visos de futuro condicional, que se cobija en el adverbio de tiempo “cuando”. Estos nuevos sistemas de valoración, entonces, logran confundir o desorganizar el control general de límite entre lo traducible y lo intraducible.

---

<sup>18</sup> Por tanto, tras una ciudad, otra. Una ciudad con más de una piel.

### 5.3. DE METAMORFOSIS, MÁSCARAS Y PIELES

Tras estas nociones, pueden vislumbrarse en las dos obras que nos competen gramáticas coincidentes y en el diálogo entre ambos textos se van descubriendo los distintos órdenes secretos a que responden.

#### 5.3.1. De las múltiples pieles de Sara Chura

En *Cuando Sara Chura despierte*, los personajes, habitantes de la ciudad de La Paz, cambian de pieles vertiginosamente. Todos son habitantes de la actual ciudad de La Paz, empero, a todos los arrastra la fuerza de mutación de la cosmovisión andina y pasan no sólo de unas funciones o trabajos a otros (de músico y artista, a matón, por ejemplo, o de *tullqa*<sup>19</sup> a llenador de formularios para trámites municipales y luego a intérprete de muerto), sino que se convierten en alacranes, escarabajos, sapos, *alkamaris* y otros.

Vemos entonces que presentan los rasgos característicos de los animales de los relatos orales andinos<sup>20</sup>, tienen la capacidad de metamorfosearse de transformarse, en otros seres. Esto supone, por un lado, poder cambiar de piel y, por otro, poder circular entre el mundo de (allá) arriba *Alaxpacha*, el mundo del centro (acá, esta tierra) o *Akapacha*, y el mundo de (allá) adentro,

---

<sup>19</sup> *Tullqa* es, según la cosmovisión de la novela, el que —en la comunidad quechua de Macha— hace de familiar o de amigo difunto que regresa al mundo de los vivos el día de la cosecha, en la época del carnaval. En la imperfecta traducción que de esos hechos intraducibles hace la ciudad heterogénea y abigarrada de La Paz, uno de los personajes, Juan Chusa Pankataya, indio originario de aquella comunidad, pasa a fungir de sustituto de cadáver, porque una familia no encuentra el cuerpo del difunto, un obrero que se ha llevado el río. En esos trasposos, traducciones defectuosas de una cosmovisión a otra, de un sentido a otro, de un orden a otro, etcétera, se abre y despierta también el entre-lugar para la paradoja, el absurdo y la parodia.

<sup>20</sup> En estos cuentos, los animales tienen el don de la palabra y generalmente se visten de hombres el momento en que se transforman, porque la ropa, el tejido, es lo que diferencia al hombre de los animales según la percepción andina del mundo. Y así se dice en la novela: “Entonces en su ropa, en su vestimenta, en el tejido que la diferencia del mundo salvaje, indomable y sediento de los cerros y los cielos, de los lagos, de los zorros, de las aves, de los sapos” (113). Guamán Poma, por su parte, presenta en su narrativa, tanto iconográfica como verbal, dos tipos de desnudez: una naturalista y otra simbólica. En la naturalista, la que nos interesa aquí, la desnudez se presenta como anomalía e irregularidad marginal al esquema de desarrollo de la civilización andina, yendo francamente en contra del estereotipo creado por los europeos del hombre originario como salvaje y desnudo; pero también desde esa perspectiva andina mencionada arriba del vestido/tejido como símbolo de humanidad. Así, en los dibujos del cronista de la época antigua, sólo los castigados por adúlteros aparecen desnudos; en la moderna de la invasión extranjera, el desnudo y la descripción naturalista de la desnudez se encuentra en aquellos espacios donde se documenta el trastorno social experimentado por la explotación o el abuso físico de los andinos (ver Adorno, *Cronista* 190-91).

subterráneo, *Manqhapacha*<sup>21</sup>; y, finalmente tal vez, poder transitar entre un mundo actual desacralizado donde no rige para nada la lógica mítica andina y otros mundos que viven en casi total función a ella.

Por otra parte, Sara, aunque es presencia corpórea en la obra (su imponente figura, su *aqsu* en movimiento, sus doce polleras, su cabello blanco, su vientre fértil, su enorme estatura), su ‘real’ presencia, su despertar, sólo ocurriría en la actualización de la fiesta de la Entrada del Señor del Gran Poder. Por esto y el registro escritural, del “cuando despierte” que la acompaña permanentemente, se torna de manera paradójica presencia in-actual, constante no-ya, permanente no-ahora, pura potencia o posibilidad, perturbador devenir y esto —obviamente— condiciona toda la escritura.

### 5.3 2 Del autor Guamán Poma y del convertir

En relación a las cartas o prólogos de presentación de Guamán Poma, un señor ‘x’ resulta convertido en cacique principal, cronista, autor y príncipe (“capac ques príncipe”), descendiente de las más nobles dinastías reales del Perú, los yarovilcas y los incas, en ‘delegado’ y consejero de su real majestad, etcétera. Podemos, entonces, imaginar la *Nueva crónica* como una máquina de ficción que empieza y pone en escena en primer lugar la ficcionalización del propio autor. El pasar de autor-ser biológico, a “personaje de papel” (Barthes) narrador de una historia, “detona un carnaval de máscaras —algunas ficticias y otras reales—, desde donde el cronista busca generarse todo un linaje para estar a la altura del principal destinatario de su mensaje: el rey Felipe II, primero y Felipe III, después” (López Baralt, *Guamán* 20). En esta veta, dónde ubicarse plantea un constante problema de posicionamiento y por eso frecuentemente recurre a nociones, términos y concepciones españolas para describir la aristocracia de sus antepasados, comparando a su familia con los duques del Alba y con los vizcaínos (Adorno, *Guamán* XLI).

---

<sup>21</sup> Los tres planos, mundos o *pachas* que componen la realidad espacio-temporal en la visión andina y que son aludidos explícitamente en la novela.

López Baralt (*Guamán* 15-28) hace un estudio pormenorizado desde el frontispicio de la *Nueva corónica* acerca de cómo se construye y legitima la imagen del autor, de suerte que el rey quiera escuchar su mensaje. Sin embargo, a mi juicio, su estudio descuida un tanto la otra orilla, mientras yo la percibo resaltadamente desde la lectura de la novela boliviana.

Leído con ojos andinos, nuestro cronista se construye marcadamente un poder y un saber especial con esas sus pieles (con el fuerte sentido semántico que hemos dado ya a la noción de piel) de su nombre indígena: Guamán-halcón asociado a la esfera celeste y a la mirada zahorí y Poma-puma, al orden telúrico, a la capacidad de recorrer bastas distancias, a conocer un territorio y a empoderarse de él<sup>22</sup>. Este nombre totémico le confiere autoridad sagrada a través de esa capacidad metamorfósica —distinta del concepto ovidiano, transformación de un ser en otro (como de larva a mariposa) — que, en la perspectiva andina, permite una superposición de pieles manteniendo, por un lado la co-presencia y, por otro, las diferencias entre ellas<sup>23</sup>; mientras transfiere *camac* (Castro-Klaren 32) o *wamani* (espíritu, fuerza, sagrados).

En el frontispicio que sirve de página titular a la *Nueva corónica* —una construcción tanto gráfica como visual— estampa el autor su nombre: “Don Phelipe Guaman Poma de Aiala”. Los dos nombres totémicos ocupan el centro —cargado de prestigio mítico—<sup>24</sup> y van flanqueados por los dos nombres españoles precedidos del “Don” que les otorga también prestigio social. Felipe es homónimo del nombre del rey y, por tanto, expresión de máxima autoridad, y Aiala va a cargarse de ella en el relato por las acciones que del personaje de Ayala hace el cronista. Sobre la base de las iniciales de los dos nombres andinos y la de Felipe, dibuja esa especie de logotipo o sello que va en el margen derecho inferior (desde la perspectiva interior del cuadro) del frontispicio de la *Nueva*

---

<sup>22</sup> Luis E. Valcárcel explica: “este lugar de encuentro o *tinkuy* intermedio es el ‘aquí y ahora’ o ‘Kay Pacha’ [...] está simbolizado por el felino o puma” (103).

<sup>23</sup> A algo semejante creo que refiere Saldívar-Hull cuando en relación a Gloria Anzaldúa afirma: “Multiple Chicana languages allow for the multiple positionalities of Coatlicue and the subject she names New Mestiza”. También, “the shifting identities, the multiple names are encapsulated in the New mestiza’s other name: chicana” (8).

<sup>24</sup> Para una aproximación al texto visual de Guamán Poma y a los dos sistemas simbólicos en los que se apoya: “el sistema andino de simbolismo espacial que organiza la composición de todos los dibujos” y el código artístico europeo de la iconografía cristiana religiosa, ver Adorno, *Cronista y príncipe*, sobre todo el capítulo seis, “Los cuatro partes del Mundo” 153-78.

*corónica y buen gobierno*: G y P intermediadas por la F que se registra a modo de cruz cristiana. A esto se añade, fuera ya del diseño gráfico del logotipo, las palabras AIALA y —príncipe—.

También sobre la base de sus nombres andinos, Guamán Poma diseña el escudo de su genealogía *yarovilca* que reproduce el orden del universo en su totalidad. En efecto, de acuerdo a la cosmovisión andina, cielo y tierra se asocian a los dos animales escogidos por Guamán Poma, representados en dos campos al interior del escudo que repite el diseño del halcón rodeando a ambos campos y que, como demostración de fuerza, sirve de soporte a los escudos del rey y del Papa.

Así, los nombres totémicos —presentados como asumidos ya previamente y que el autor sólo estaría inscribiendo en la carátula de su libro— constituyen, según creo, respuesta camuflada<sup>25</sup> que no necesita de traducción respecto a sus poderes mágicos, sociales y políticos cara a los lectores andinos. Se presenta, empero, como inocente cara a los españoles que ignoran esos códigos. Hay una situación de riesgo en esta apuesta: aquellos que pueden de-codificarlos del lado hispánico (por ejemplo los informados extirpadores de idolatrías) podrían interpretarlos como un signo de adscripción y fidelidad del cronista a las creencias paganas, ya que la adjudicación del nombre totémico supone un activar la fe y un empielarse del carácter y la fuerza de los animales que los nombres invocan de acuerdo a la “magia simpatética” (Taussig, *Mimesis* xiii).

Podría decir, entonces, que el mensaje transmitido en este espacio por Guamán Poma admite la diferenciación máscaras / pieles (establecida por López Baralt, la primera, y la segunda por mí sobre la base de la novela de Piñeiro), de acuerdo a si el mensaje remite correspondientemente al lector hispánico o al autóctono. Las máscaras buscan aminorar-cubrir, en el sentido de ocultar “la distancia no sólo geográfica, sino social y étnica que separa al emisor de este complejo mensaje político de su receptor real e impone a Guamán Poma la necesidad de establecer *ab initio* sus credenciales. Se trata de autorizar su propia voz” (López Baralt, *Guamán* 20); y por tanto, el cronista se las autoimpone

---

<sup>25</sup> Retomada nuevamente ésta en el sentido que le da Bhabha (85) desde Lacan, como el efecto producido contra un entorno que se ha vuelto amenazante. Dice Lacan: “Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an itself that is behind. The effect of mimicry is camouflage”.

para fundarse un linaje. Las pieles, por el contrario, convierten, a su portador en *yatiri* (**chamán** lo nomina Castro Klaren 33), instituyendo un ser muy poderoso y de gran prestigio desde el *Kay Pacha*, este mundo, el de aquí y ahora, cuyo símbolo es el puma o felino. A eso se suma su otra piel, la de halcón, símbolo del *Hanan Pacha*, y que es en especial pertinente subrayar en el caso de Guamán Poma, pues lo dota del rasgo de mirada panorámica y zahorí, es decir de la capacidad para el diseño de mapas: el mapa mundi y el mapa del “Pontifical Mundo” donde sugestivamente las “Indias del Piru” se presentan en lo alto de España y rodeadas por cordilleras y montañas y Castilla en “lo abajo” de las Indias, sin representación de fondo.

Por tanto, la adopción de estas pieles supone el surgimiento de un ser múltiple. Es precisamente a partir de la facultad de transformación andina —por la que se convierte en otro, sin dejar de ser él mismo y con los poderes creativos de esta relación con lo sagrado— que, a la manera de Sara Chura, Guamán Poma se dota del saber, el sentir y el poder para emprender su monumental obra, empielándose como representante del pueblo indio frente a la injusticia del poder colonial y como consejero del rey, capaz de pautar las líneas directrices del buen gobierno. De esta suerte, el poder de sus pieles se amplía aun hacia el mundo europeo.

Empoderado de la fuerza que le dan estas pieles totémicas<sup>26</sup> y las diferentes máscaras que se ve obligado a adoptar —en el espacio de la mimesis de cómo construyen su alcurnia los europeos—, Guamán Poma es recién capaz de iniciar su recorrido escritural.

### 5.3.3 De fiesta y pieles en *Cuando Sara Chura despierte*

Una de las hebras fundamentales que la novela tiende y entreteje es la de la fiesta. A partir de ese hilo, parece tentador pensar la novela de Piñeiro como una problematización de las ofertas de lectura de Bajtín sobre el carnaval medieval y, a partir de él, de una literatura que busca alejarse de los cánones de la literatura clásica y que el autor denomina carnavalesca, justamente porque sus

---

<sup>26</sup> En efecto hay registros de este empoderamiento, como afirma Castro-Klaren, en los mitos de Huarochirí: “varios hombres se vanaglorian de su poder vitalizador hablando de sus hazañas de rapidez y vuelo, identificándose a sí mismos como chamán-cóndor y chamán-halcón” (34).



orígenes la remiten a la fiesta primigenia y popular del carnaval, percibida como impulso profundo hacia la liberación y subversión del poder. A nuestro ver, si bien la novela de Piñeiro ofrece muchas coincidencias con las teorizaciones bajtianas, entrama de manera fundamental su diferencia desde lo andino, poniendo en crisis varios de los espacios propios del carnaval occidental leído por el pensador ruso.

Siguiendo a Bajtín, el carnaval instauraba un espacio vital para el pueblo donde se borraban las relaciones sociales jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes (a través del uso de la máscara, por ejemplo) y donde el humor y la risa festiva, dirigida contra toda concepción de superioridad, tendían a mostrar la cara alegre del mundo y la posibilidad de un “mundo al revés”. Por eso, el carnaval se constituía en campo fértil para la relativización de las verdades absolutas, donde reinaba la contradicción, los rebajamientos profanadores, la ambigüedad y la lógica de las permutaciones o metamorfosis constantes.

Además, el carnaval veía al mundo y a la vida en un constante movimiento de muerte y resurrección y estaba asociada a un sistema de imágenes que Bajtín denominó “realismo grotesco”, donde los extremos más polares se juntan. Por tanto, de acuerdo a esa percepción, lo cósmico, lo social y lo corporal aparecían ligados indisolublemente en una totalidad viviente. De esta manera resulta que el principio material y corporal es un principio positivo y preponderante. Desde todos estos hilos se entretejen las semejanzas con *Cuando Sara Chura despierte*.

Veamos ahora algunas de las diferencias. Si en la teoría bajtiana se marca el énfasis en la transgresión; en la fiesta o Entrada de Piñeiro se lo pone en la apertura hacia la esperanza y la posibilidad. Si bien la real instauración, el despertar de Sara supone también una inversión del mundo, un *pachakuti* en nuestros términos, éste más que apuntar a una cara alegre, al humor y a la risa festiva, tiende a la restauración de un otro orden cultural y social donde el mundo andino no quede relegado.

El carnaval mirado por Bajtín se apoya en la inversión de opuestos bipolares o vuelco de contrarios (lo blanco pasa a ser negro y viceversa). En la novela de Piñeiro esto se complejiza, pues

aparecen los opuestos complementarios propios de la visión andina del mundo: “Ahí estaban las dos entidades en el centro de la catarata, mirándose como a través de un espejo; cada uno se reconocía en lo que no tenía del otro” (73).

Pero, sobre todo, es quizás en el énfasis que pone la novela boliviana en la piel, a diferencia de la máscara bajtiana, donde acaso se pueda ver una real distancia y la capacidad revolucionaria de esta obra de forjar específicamente el pacto simbólico con el mundo andino cuyas convenciones se marcan como la piel oscura, misteriosa y secreta en principio de la fiesta, de la ciudad, del país y de sus habitantes. El carnaval occidental en última instancia no tiene esta facultad, pues está reglamentado por un tiempo determinado, pasado el cual todo vuelve a la normalidad. Dice Eco al respecto: “el momento de la carnavalización debe ser muy breve y debe permitirse una vez al año...; un carnaval eterno no funciona: todo un año de observancia ritual es necesario para que se goce la transgresión” (*¡Carnaval!* 16).

Al presuponer *Cuando Sara Chura despierte* que la ciudad tiene más de una piel, que tiene pieles varias, a una de las cuales puede accederse por medio de la fiesta, se supone que esas otras pieles son permanentes aunque no siempre visibles. Además, a diferencia del disfraz o la máscara, la piel es algo arraigado y supone no un estar sino un ser distinto. Parafraseando de manera libre la obra podríamos decir que: el disfrazado y/o enmascarado “sería un intérprete que revela sus otras entidades” en el espacio delimitado del carnaval, un sujeto que se presta solamente una vestimenta y una personalidad diferente a la suya dentro de los límites de la fiesta. Mientras que las otras pieles de la ciudad y por extensión del país y sus habitantes, cohabitan permanentemente en el mundo.

Por lo hasta aquí entramado, recogemos la noción de abigarramiento de Zavaleta Mercado (sobre todo planteada en *Lo nacional popular en Bolivia*) para leer *Cuando Sara Chura despierte*, puesto que en esta novela la fiesta opera a la manera de “la crisis” en la sociedad boliviana. En esos momentos capitulares, la ciudad se abre desde y con la fiesta a la percepción de la otra lógica —la andina— y es esa otredad la que la gobierna, permitiendo la corporización de Sara. Como se puede ver en *Juan de la Rosa*, el cerco y la toma de las ciudades por los indígenas significaron una estrategia de acceso

violento de este estamento en el espacio urbano andino, el otro lugar significativo de la “toma de las ciudades” por parte de los indios se efectuaba justamente, y ya desde la época colonial, en la fiesta. De ahí podría verse también como un acierto de la novela el dar una visión de la presencia, la permanencia y la percepción andina del mundo desde el espacio de nuestra fiesta. Así aprende Sara a abrir las puertas a la esperanza, al asombro del cambio y del movimiento.

Detengámonos por un momento en la propuesta de Zavaleta, aclarando que, en nuestra reflexión, seguimos de cerca la lectura que de ella hace Luis Tapia. La noción de abigarramiento — formulada a partir del concepto de “formación social abigarrada” que se apoya, a su vez, en la observación de una sociedad concreta abigarrada y altamente heterogénea como la boliviana— no supone sólo la co-presencia múltiple, sino desarticulada de muchos espacios, en una nación con más de una cosmovisión, más de una cultura, más de un sistema político y social, religioso, económico, idiomático... Al interior de esa formación social, a veces, esos diferentes sistemas se articulan de distintas maneras entre sí y/o con el sistema hegemónico que impera en el país. Empero, en muchas otras conviven en una coexistencia desarticulada e inorgánica, esto significa, sin vasos comunicantes entre sí.

Por ello, en una formación social abigarrada como la boliviana no existe una subsunción total o ‘real’ de las otras lógicas —y de las otras estructuras que siguen subsistiendo en esta sociedad— a esa lógica capitalista y neoliberal que es la que aparentemente la rige en todo momento y lugar. Por el contrario, ésta se ve obligada a convivir y compartir el espacio con otras cosmovisiones, otros ordenamientos culturales, políticos, económicos, históricos, de estructura de autoridades, etcétera.

Los momentos de crisis, connotados positivamente por Zavaleta, ponen en evidencia la productividad de la desarticulación abigarrada, pues es en esos momentos que esa ‘otra’ lógica contraria a la hegemónica, en este caso la lógica andina o subalterna, entra a funcionar. Pasada la crisis, el orden vuelve a ser el hegemónico de antes; sin embargo, ya las relaciones preexistentes al momento de la crisis han cambiado y, por tanto, nada vuelve a ser lo mismo.

No es, entonces, que *Cuando Sara Chura despierte* sólo remita o tenga como referente una sociedad abigarrada como la paceña y la boliviana; sino que la novela concibe y entreteje la fiesta andina como un espacio de crisis al estilo zavaleteano. Desde allí se va entramando el gesto profundamente reversor de la obra del joven escritor Piñeiro y desde allí también, el lenguaje busca constituirse en aquel idioma que recuerde en todo momento que, por un lado, nuestro norte es “la Cruz del Sur” y, por otro, sea capaz de expresar “la experiencia de un doble o triple referente cultural” (Wiethüchter, “Reflexión” 1).

## 5.4 DIBUJOS, MATRICES Y MODELOS

Leyendo cuidadosamente la novela en íntimo diálogo con la *Nueva corónica y buen gobierno*, persigo volver pertinente imaginar la graficación de la novela para mostrar cómo se produce la injerencia de la lógica andina, a través del modelo espacial del Tawantinsuyo, en la estructuración y poética de *Cuando Sara Chura despierte*.

### 5.4.1 La geografía mítica del Tawantinsuyo

Vista desde el índice, figuremos la forma externa de esta novela —representada esquemáticamente en el índice— entramándola, a insistencia de ella misma<sup>27</sup>, con la de un tejido andino: cinco capítulos, cada uno lleva un título (se trataría, pues de un tejido con cinco campos o divisiones), los dos primeros subdivididos en otros cinco subcapítulos que no tienen títulos sino sólo números romanos (podrían ser, por analogía, las partes del tejido con listones o figuras). En el medio, un capítulo central sin ninguna subdivisión: “El bolero triunfal de Sara” (manto o campo del textil sin

---

<sup>27</sup> Es reiterada la referencia al tejido andino del *aqsu* de Sara en la novela. Sin embargo, me parece que equivoca Piñeiro la referencia pues es la *llijlla* la que cubre la espalda. En todo caso esto no entorpece para nada la lectura propuesta.

listones ni figuras). Luego otros dos capítulos nuevamente subdivididos en cinco subcapítulos. De esta suerte, el diseño seguiría el del *aqsu* o la *llijlla* que son prendas de vestir (tejidas en telar andino) que usan las mujeres, a manera de cobertor, para proteger la falda o la espalda. Pieza rectangular, más larga que ancha: “El aqsu que la cubrirá [a Sara] cambiará de colores y diseños vertiginosamente, a cada segundo a cada instante, y será un textil perfecto, el **tejido del movimiento**” (113). Como vemos, toda la figuración antes descrita, implica la consideración del movimiento que nos remite en primera instancia a la lanzadera —*illa* en aimara— en sus idas y vueltas, en los círculos que va trazando al ir entramando las hebras del textil en el telar andino.

Entrelazando ambas figuraciones, se abre la posibilidad de leer el capítulo central como el ombligo de la obra<sup>28</sup> y a Sara Chura como *cuzco* o *taypi*, centro articulador cosmológico generador de movimiento, vida y posibilidad. De ahí podríamos afirmar que Sara, “Pertenece a la categoría que Turner (1974) denomina símbolo dominante: una imagen persistente y rica que encierra significados múltiples e incluso contradictorios que apuntan hacia los conceptos clave de una cultura dada”, en palabras de Mercedes López Baralt (*El retorno* 30-31) y que por tanto, es capaz de rebasar y trascender la mera contingencia histórica, en este caso: la Entrada del Señor del Gran Poder del 13 de junio del año 2003. Entonces, el cinco y su simbología son puestos en movimiento y van adquiriendo carga significativa danzando entre los capítulos y las polleras que la novela y Sara, como la danzante lechera de las doce polleras, ponen en movimiento.

Comencemos por recordar que dentro del conjunto de dioses andinos Paria Caca, la cinco-veces-deidad es una montaña que apareció primero como cinco huevos que se convirtieron en cinco halcones y que a su vez se convirtieron en cinco hombres, que constituyen la fundación de los cinco principales grupos humanos (ver Taylor); por otro lado, en la cultura andina el quinto día es muy importante en relación al culto a los muertos, ya que es el día en que se despide al difunto de la casa que solía ocupar. También destaca el número cinco en la numerología del mundo andino, sobre todo

---

<sup>28</sup> *Cuzco* o *cosco* en quechua como centro del universo desde el que se tiende a ampliar sus círculos, a expandirlos o difundirlos, pero, al mismo tiempo, centro de gravedad que convoca a todos los círculos. *Taypi*, en aimara, según Bertonio, cosa que está al medio.

desde la cuatripartición de regiones en la geografía mítica del Tawantinsuyo que, en torno a un eje central, produce la quintipartición (ésta lleva, a su vez, a la división decimal, que es la base del sistema de los *quipus*<sup>29</sup> y al censo decimal incaico), etcétera.

Y desde el espacio del discurso novelesco, a las cinco de la tarde, Sara Chura y su cortejo triunfal pasarán por las calles más céntricas de la ciudad. Coincidentemente, la novela tiene cinco capítulos y se inicia en la página cinco. El cinco remite asimismo a las cinco almas, *ajayus*, presencias o entidades que acompañan a Sara y son al mismo tiempo parte de ella misma. Una de ellas, la más misteriosa, “la criatura más antigua”, “el cadáver que respira”, probablemente también la ausencia, aparece tras el pronombre “él” y se entrama significativamente con el número cinco: “Está infectado con esta plaga: **ha perdido los cinco** sentidos, pero no puede morir. Está condenado a habitar su cuerpo como si fuera una tumba tibia, para siempre” (25).

Pero luego se hace una reversión —que podría parecer una mera precisión— y se afirma:

[...] los miles de hijos con miles de hermanos, que nacieron en un país que los ha confundido siempre con el cadáver que respira. Y abierto su vientre, saldrán las cabezas, porque no es el cadáver el que ha perdido los cinco sentidos, es el que mira al cadáver el que lo convierte en un muerto que deambula por la calle como si sólo fuera un cuerpo y nada más<sup>30</sup>. (130)

Esta especie de precisión produce un vuelco total del sentido, pues en la última cita es el país el que confunde a los miles de marginados con la ausencia (el cadáver que respira), el que los “convierte en un muerto que deambula por la calle como si sólo fuera un cuerpo y nada más”, reduciéndolos a mera presencia física. Desde donde se produce un trasmigrar (un con-vertir degradante) de sujeto activo a sujeto pasivo a partir del cual el discurso construye un diferente ‘espacio psíquico’, digamos, un ser humano se transforma de sujeto en objeto. Ese ser pierde su especificidad y pasa a ser un no-ser, un “interfecto”. Un país que confunde, tergiversa a los sujetos que lo conforman, lo que suscita y logra quitarles toda la posibilidad de seres actuantes y lúcidos, transformándolo en autómatas, cuerpos sin *ajayus*, sin almas. Entonces, la presencia mágica del número cinco para conjurar,

---

<sup>29</sup> Para esta última parte, remitimos a Mercedes López Baralt, *El retorno* (79), quien a su vez reenvía a Tomas Zuidema.

<sup>30</sup> La novela ya dejó dicho que el muerto que respira no podía hablar(45), por lo que en esa parte se entrama, aunque de manera imprecisa, el hilo de los indígenas como aquellos que no pueden hablar (sería interesante, por tanto, hacer un seguimiento a esta hebra desde la propuesta de Spivak).

emplazar y denunciar desde el espacio urbano de La Paz moderna y postcolonial, y desde el textil andino la postergación, el menosprecio y ninguneo de los sujetos originarios en un país donde impera la discriminación racial y la mirada colonial; pero al mismo tiempo y desde la misma convocación, a través de la matriz simbólica del Tawantinsuyo, invocar y saludar la omnipotente, múltiple y mítica presencia de lo andino en una ciudad y un país.

En intersticios semejantes y entretejiendo secretas interrelaciones, surge en *Cuando Sara Chura despierte* el mundo como escritura pero establecido en la intersección con la geografía mítica del Tawantinsuyo. Las figuras que se van trazando en el tapiz novelesco ofrecen la clave de la coreografía emblemática que, a manera de constelaciones, gravitan en torno a ese “eje de un carrusel muy singular” (Urzagasti). Es la matriz simbólica del Tawantinsuyo que Piñeiro activa para modificar la estructuración y poética tradicional de la novela europea, y poner a funcionar la lógica y la concepción andina del tiempo, las que pasan a constituirse en eje articulador y generador del movimiento en la construcción del sentido novelesco. El ritual final (el subcapítulo último, en la nomenclatura de la novela occidental), a la vez, se convierte en un espacio de fuga que, siguiendo a Deleuze, quiero imaginar como aquel inaugural de un devenir generador de impulsos que empujándose uno al otro permite ir cada vez más lejos Deleuze<sup>31</sup> (más allá, pero no más lejos: Piñeiro 113)<sup>32</sup>.

En la novela, ese empujarse en una circulación de intensidades devuelve al lector al capítulo central — “El bolero triunfal de Sara” — desde donde podemos imaginar también un nuevo, aunque reiterado, embarcarse en otra línea de fuga. Así, en la danza de Sara podemos recoger quizás el hilo que entrame una salida a la lógica colonial e imperial en la que nos encontramos atrapados<sup>33</sup>.

---

<sup>31</sup> Dice Deleuze: “imaginar que nuestros amores fueran según el modelo de la conjunción de dos series heterogéneas [o dos series de opuestos complementarios, diríamos en idioma andino] que abren y se embarcan en una línea de fuga; amores como los de la abeja y la orquídea, que inauguran un devenir-abeja de la orquídea y un devenir-orquídea de la abeja, empujándose uno a otro en una circulación de intensidades que les llevan cada vez más lejos” (citado por Morey 21).

<sup>32</sup> Esta distinción en relación de oposición del más allá/más lejos, se entreteje en la novela —creo— en relación a los tres pachas, este mundo, *Akapacha*, es el mundo del acá, mientras los otros dos (*Alajpacha* y *Ukupacha*) son de allá (del más allá del aquí).

<sup>33</sup> Intento desde el cual, quizás, Fernando Coronil podría recoger hebras, puntos y entramados, en su propósito de “imaginar categorías neohistóricas para un mundo no imperial” (52).

Reaparece en la novela el modelo o patrón del Tawantinsuyo, con la capacidad fundamental que le diera el cronista indio de injerencia y subversión de la cartografía del poder colonial, re-inscrita en la puesta en práctica de esta obra. Piñeiro desarticula de esta suerte la estructura narrativa tradicional, operando de una forma diversa a la de la “fábula” de la poética de Aristóteles.

#### 5.4.2 El Gran Poder o misterio de la Santísima Trinidad

La primera y más visible asociación entre las dos obras la establecí por el nombre de la fiesta de la que se ocupa la novela, la Entrada del Señor del Gran Poder, es decir, el Espíritu Santo (aunque en la novela nunca se establece la ecuación Gran Poder = Espíritu Santo) y por los dibujos del cronista indio donde se lo representa.

Ya en las primeras páginas de la *Nueva corónica*, Guamán Poma invoca al Espíritu Santo en busca de iluminación, invocación que pictóricamente es dibujada en la siguiente página y más adelante, en otras dos. En las representaciones que de esta entidad sagrada para la fe católica hace el cronista indio, encontramos que en todas ellas opta por la tipología que realizó el Tiziano (1487-1576), quien creó para el emperador Carlos V de España en 1554, una imagen de diferenciación armónica entre el PADRE –anciano que representa a Dios–, el HIJO –joven que representa a Jesús con la cruz– y la paloma rodeada del resplandor –el ESPÍRITU SANTO. Esta representación buscaba sustituir aquella del mismo misterio en base a la cabeza con tres rostros conocida con el nombre latino *Vultus trifons*, derivada de las fuentes greco-latinas (Cerberus, Janus, Geryon) y célticas, que habían sido atacadas por teólogos y protestantes, por la monstruosidad que representa una cara con cuatro ojos, tres narices y tres bocas<sup>34</sup>. En este espacio, parece interesante subrayar que al optar por esta imagen, aunque calladamente, Guamán Poma está interviniendo, desde su accionar como artista, en las discusiones sobre la representación del Sagrado Misterio que consiste en la unicidad de Dios en tres personas distintas, tema candente en su época, y se posiciona del lado de la representación oficial.

---

<sup>34</sup> Por lo que el Concilio de Trento (1545-63) prohibió su uso por considerarla *imagen contrarito*. Empero reiteró dicha medida en términos severos en 1628 y nuevamente en 1745, lo que indica que su uso continuó (Folleto del Viceministerio de Cultura).



Quisiera detenerme en dos pequeñas observaciones que parecen sugerentes. En el dibujo de la invocación del autor pidiendo la iluminación del Gran Poder, don Felipe incluye una cuarta figura a la manera que en la iconografía católica se representa la “Coronación de María por el Espíritu Santo”, operando respecto a la figura de la Virgen por sustitución, desplazamiento y semejanza. Podríamos quizás decir que por efectos de la “magia simpatética” (Taussig xiii-xiv), el pintor hace que la imagen del joven autor —en ese momento casi un niño— aparezca a ojos del ingenuo vidente como la de la propia Virgen rodeada de una aureola de resplandor y aun más, coronada por la Santísima Trinidad. Sólo algunos mínimos detalles —las piernas que sin embargo parecen confundirse con los pliegues del manto— muestran la diferencia, pero el carácter y el poder de la representación atrapan, hasta cierto punto irreverentemente<sup>35</sup>, la magia de la facultad mimética.

Por otro lado, teniendo en mente el incisivo y detallado análisis del “frontispicio” que hace López Baralt, pienso que Guamán representa allí pictóricamente las correspondientes coronas del Papa y el rey de España (que coronan también los escudos respectivos); en su caso pone frente a sí el sombrero europeo (sustituto del *llant'u* y sus atributos) que, según afirma Adorno “es el gesto artístico que significa visualmente la conservación del estatus del señor andino durante el período de transición colonial” (*Cronista* 187). En el segundo dibujo adquiere para mí particular fuerza el hecho de que don Felipe reciba simbólicamente su corona nada menos que de manos de la Santísima Trinidad, pues desde la carátula se había adjudicado escudo, sello, dado la categoría y título nobiliario de autor y príncipe y, por tanto, éste era el único atributo (la corona) que le quedaba corto “para estar a la altura de su receptor real, Felipe III” (López Baralt, “La redacción” 20).

Volviendo a *Cuando Sara Chura despierte*, al indagar sobre la característica que ésta asigna al Cristo, “el único Cristo de tres rostros”, nos encontramos con sorprendentes informaciones respecto al cuadro en honor al cual se instaura la fiesta en La Paz. Al año siguiente de la publicación de la novela

---

<sup>35</sup> Fíjese la osadía que supone ponerse a sí mismo en el espacio central del dibujo (para una aproximación detallada a lo que supone ese lugar en el código iconográfico católico, ver Adorno), puesto que la imagen del escritor sustituye por mimesis la imagen sagrada de la Virgen María-Madre de Dios, figura que se marca por excepción, jamás susceptible de copia, dado el hecho extraordinario de haber concebido por obra y gracia del Espíritu Santo. En la invocación que introduce la crónica, el autor pretende esto mismo para su obra (quiero subrayar el desplazamiento del verbo concebir un ‘libro’ en el caso del cronista). Significativamente, también en los dos otros dibujos donde se representa al Espíritu Santo la imagen central queda vacía.

(2003), el Viceministerio de Cultura editó un folleto con información sobre la Entrada y su relación con ese cuadro, dando a conocer inesperados resultados del análisis de la técnica de ejecución e iconografía de dicho lienzo, pues se descubre que debajo de la actual pintura subyace otra que representa a la Santísima Trinidad con los tres rostros en uno y el gráfico del dogma. Se plantea entonces una pregunta cuya respuesta se hace, desde la obra, imposible y misteriosa: ¿es esta representación iconográfica la que subyace a la característica que la novela atribuye al Cristo patrono de la Entrada del Señor del Gran Poder, “único Cristo de tres rostros”? O, ¿hace ésta alusión, en términos generales, a que la imagen representa, incluso tal como se la mira hoy, al misterio de la Santísima Trinidad?

En la novela, los hilos aparentemente no se tensan ni se entraman. El Señor del Gran Poder, “único Cristo de tres rostros”, queda como permeado de la tendencia a la superación de la bipolaridad y, aunque aludido en varias oportunidades por el nombre o la característica que parece marcarlo de manera especialmente diferenciada, nunca se entreteje de suerte que llegue a constituir una figura y menos toda una trama. Empero, acaso ya desde esa intrigante pauta fisonómica, la novela se abre a la posibilidad de tender, a contracorriente de lo antes afirmado, un intersticio hacia el misterio: si bien estas hebras no se entretejen desde la trama de la religión católica, quizás es en ese intersticio que surge Sara Chura, la enigmática figura capaz de encarnar el misterio de la esperanza de los “oprimidos pero no vencidos” (Silvia Rivera) entre sus múltiples pieles.

#### 5.4.3 El mito de Inkarrí y la articulación simbólica de la esperanza

Leída la novela como un espacio de construcción de la esperanza a partir de la fiesta y el rito de invocación a Sara Chura, me di cuenta que lo que la novela estaba haciendo era retomar el hilo de la articulación simbólica de la esperanza entretejida por los andinos, después de la derrota y muerte del Inca Tupac Amaru en 1572, que “cuajó en el corpus oral de Inkarrí”, o mito del retorno del Inca<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> Diferentes versiones del mito cuentan que muerto por decapitación el Inca Atahualpa, los españoles mandaron enterrar su cabeza y su cuerpo en lugares distintos y lejanos entre sí. Empero, subterráneamente la cabeza y las partes del cuerpo están creciendo (hay varias versiones que sólo hablan de la cabeza y a ella es asignada todo el

(López Baralt 9). Por tanto, otra hebra interesante a entretener entre las dos obras es la construcción de la utopía y esperanza durante el dominio español y en la era actual postcolonial<sup>37</sup>.

Vayamos pues primero a nuestra pauta arqueológica. En la versión, tanto verbal como pictórica de la muerte de Atahualpa, la *Nueva crónica* altera la muerte por vil garrote a por decapitación, modo que luego abrirá la brecha de fuga que permitirá el surgimiento del mito del retorno del inca. Esa alteración se posibilita porque Guamán Poma representa, bajo idéntico patrón simétrico, tanto la muerte del Inca Manco Cápac como la del Inca Tupac Amaru, replicándose simbólicamente las escenas de la condena y muerte de los dos incas por el poder imperial colonial. Así, el encontronazo entre Tupac Amaru y el virrey Toledo constituye un eco reiterado de aquel entre Atahualpa y Pizarro, operando indudablemente a partir de esa demanda de una matriz que permite sobrelapar dos acontecimientos separados en el tiempo y que afectan a distintos sujetos históricos, pero que por su significación y estructura, pueden ser vistos bajo una misma matriz (ver López Baralt y Salomon).

Patricia Seed afirma: “While religion was too powerful to be challenged openly in the heyday of the Spanish Inquisition, Titu Cusi and Guaman Poma could challenge belief in the supremacy of writing and thus frustrated the ethnocentric expectations of this sixteenth-century *writing lesson*” (32). Al determinar la muerte del inca Atahualpa por decapitación, la *Nueva crónica* desdice abiertamente la ‘verdad’ historiográfica, de ninguna manera ingenua, pues constituye una respuesta política y religiosa, pero siempre desde ese doble posicionamiento que, a pesar de la adscripción aparentemente plena del cronista indio al cristianismo —recordemos su nombre totémico— mantiene con lo sagrado andino<sup>38</sup>. Hay algo, un resto irreductible, de pagano yuxtapuesto siempre en el espacio de la religión de Guamán Poma que no se traduce, pero que se puede leer en código andino.

---

poder regenerador), y llegará el tiempo en que esas partes se unirán y ocurrirá entonces una real reversión, un *pachakuti* regenerador que dará lugar a un nuevo orden del mundo.

<sup>37</sup> Venimos entendiendo con Mignolo lo postcolonial y el *locus* de enunciación postcolonial: “no como un momento en el cual se han superado los colonialismos, sino desde una posición crítica frente a sus legados [...], como un momento de crítica a los legados de la modernidad, como un espacio de respuestas críticas periféricas a la modernidad” (“Occidentalización” 29, nota 3).

<sup>38</sup> Y que, insisto, pasa por esa posibilidad de co-presencia en la diferencia de múltiples pieles.

En la novela *Cuando Sara Chura despierte*, los dos momentos coloniales (el español de la época del ‘descubrimiento’ y la conquista, y el moderno-postmoderno del siglo XXI) han sido condensados también en una única matriz que abarca a ambos. Esta posibilidad abriría un sentido histórico andino — traduzco la noción “sense of history” de Salomon— que no supone una cadena sucesiva de eventos sino un patrón que rige esos acontecimientos y que se repite cíclicamente.

Sara es capaz de seducir y encantar a través de todo lo que significa la fiesta; pero paradójicamente, al mismo tiempo y en el mismo espacio, es conciencia social de denuncia de toda la marginación, la opresión y el ninguneo de toda una cultura y una raza:

[...] los niños con hambre que mueren por las enfermedades; las muchachas que duermen en inhumanos huecos por trabajar en las casas de tantas familias, sin que importe su nombre, ni su edad, ni sus sueños, ni su vida; los cuerpos de los que se desbarrancan en viejos camiones y después son dejados en el camino con una N.N. tatuada en el cuello, las ancianas con su idioma ancestral que tiemblan noches enteras antes de morir por el frío, los mineros acostumbrados a sentir el silencio tanto dentro como fuera de la mina, los soldados que mueren como perros y sólo son importantes mientras respiran... (129-30)

El espacio de la *challa* y lo sagrado andino puestos en movimiento, para conjurar esa sinrazón, ese vacío y esa postergación social y política del universo originario a través de la construcción de una poderosísima visión, imagen o figuración en movimiento de la ciudad de La Paz en día de fiesta, a través de una mujer aimara —sin embargo, citadina y mestiza— que viste polleras, *aqsu* y ojotas. En contraposición al tiempo de Sara, la novela implicaría la instauración del anuncio mesiánico andino en el aquí y el ahora novelesco.

Por otro lado, encaramos una escritura con conciencia de su propio proceso que, como el *paxp'aku* con un pase de prestidigitación, ha logrado volver presencia una ausencia. Es en la construcción de estas imágenes donde se juega toda la perturbadora posibilidad de esta obra. Imágenes ya no identificables clara y positivamente con personas o con dioses particulares de una religión, sino en su constitución definitiva desde la escritura como cifras, signos y símbolos paradigmáticos para toda una sociedad y una cultura.

El miedo, la castración de la posibilidad, podría estar marcada en el presente, en su real instauración, de ahí que la novela lo eluda con mil y un subterfugios. Es ya el día de la Entrada del Gran Poder. El inventor y su secretario han bebido un montón de cervezas, para probarlo están las botellas que se han tomado y han dejado vacías en la acera como huellas de su paso. Sin embargo la escritura se sigue entretejiendo en tiempo futuro para mantener abiertas las puertas a la posibilidad y a la esperanza. Y entonces, parte de la estrategia del capítulo “El bolero triunfal de Sara” consiste en eludir sin tregua la instauración del presente y de asegurar la apertura hacia esa contradictoria permanencia de la escritura en el inestable espacio de lo posible, en el anhelo de cristalización de esa posibilidad, en ese espacio hipnótico donde se pueden entre-ver todas las posibilidades, todos los anhelos, todos los deseos, todos los cambios favorables, la realización de la voluntad, etcétera. Es la posibilidad, el anuncio del recorrido hacia esa posibilidad, lo que seduce y a la vez elude la concreción del hecho en el tiempo presente. Donde “la ausencia seduce a la presencia” diría pertinentemente Baudrillard (83), es ese entre-lugar donde se construye la parte central de la novela de Piñeiro.

Y aunque el lector no llega a ser encarado propiamente con el momento de la implantación efectiva de Sara durante la Entrada del Señor del Gran Poder del año 2003, tampoco ni tiempo ni espacio festivos se cierran o llegan a un punto final: “Todos hablamos el mismo idioma y después solicitamos licencia para iniciar el rito en tu nombre. Un kallawaya de Charazani derramó alcohol en el suelo y después brindamos todos para guiar tu camino de regreso, para que nos encuentres y halles tu ofrenda” (214).

Para que la fiesta no quede clausurada en un espacio de tiempo extra-ordinario, rito de ofrenda y convocación a Sara Chura-Pachamama, el rito crea y abre el entre-lugar de la posibilidad del festejo: en la estructura novelesca, la posibilidad de remisión —una y otra vez— al capítulo central, “El bolero triunfal de Sara”. Piñeiro recurre, pues, a la sacralización, al imperio de lo sagrado-eterno, a través del rito andino. Éste permite que la rueda de la esperanza y del mundo se siga moviendo, que el lector termine la lectura de la novela no asistiendo a un final, revirtiendo el orden mismo de la

sucesión lineal histórica, volviendo a la circularidad del mundo. De allí el papel fundamental del *paxp'aku*, alias la escritura, que *mutatis mutandi* puede en un paso de magia pasar de La Paz moderna y cotidiana, regida por una lógica mercantil neo liberal, a una sociedad regida por otra lógica y de paso lograr otra transformación: la de la revalorización de la literatura y de ésta como el espacio de la transgresión de la lógica colonial<sup>39</sup>.

El seguimiento de las tres hebras propuestas en este acápite permite hacer visibles tres de las distintas y múltiples estrategias seguidas por el cronista: con el Tawantisuyo opera el poder transfigurador de la inserción de la lógica andina; con la Santísima Trinidad, el diálogo y la adopción del cristianismo, sigue las pautas, principios y representaciones establecidos por la Iglesia y la Corona, aunque en algunos resquicios se deja seducir por el desvío y la trasgresión; finalmente, con el sobrelapamiento de las dos imágenes de la muerte de los Incas Atahualpa y Tupac Amaru, contradice los hechos históricos, con una concepción distinta del tiempo y el pasado como un modelo o matriz que se repite y permite abrir puertas a la construcción de perspectivas distintas que posibiliten aquello que Blanca Wiethüchter repetía, pero que habría sido dicho por Urzagasti: “tu historia no **es la más triste** cuando la cuento yo”. Es decir, el cronista y el escritor Piñeiro, en lugar de insistir en la derrota indígena (históricamente incontrovertible), ponen a funcionar aspectos culturales que instauran la fisura para el surgimiento del pensamiento utópico y la mirada diferente.

---

<sup>39</sup> Quizás esté yo evadiendo señalar que hay alguno que otro espacio (pocos) en que la poderosa figuración de la obra cae en la mera descripción, en el afán explícito pedagógico. Citemos como ejemplo, el momento en que Amato se encuentra con el chiquito dueño de la llama que será dedicada a la ofrenda (210), o algunos espacios de la charla que sostiene con la madre de éste (211-13), donde me parece se olvida y traiciona el fuerte pacto ficcional de ambigüedad que la novela ha ido entramando y más bien se dedican a explicitar ciertos espacios significativos de las concepciones andinas del mundo.

## 5.4 LA LÓGICA MÚLTIPLE E INCLUSIVA

Foucault siempre se sintió tan fascinado  
por lo que veía como por lo que oía o veía,  
y la arqueología, tal como él la concebía,  
es un archivo audiovisual.

Gilles DELEUZE

Encontrar la aseveración de Deleuze (78) sobre la arqueología foucaultiana me encantó puesto que venía analizando las dos obras que aquí nos ocupan y concluía siempre en esa seducción de ambas por la imagen visual, el dibujo, la graficación. Aunque en *Cuando Sara Chura despierte* sólo la tapa constituye una pintura y representación en la acepción tradicional<sup>40</sup>, creo que uno de los efectos de sentido<sup>41</sup> que provoca la novela es ese llevar a la lectura crítica a la graficación. Pues según he buscado evidenciar, los trazos pictóricos parecen estar sugeridos ya desde el índice y veo en ello la posibilidad de entrecruzar mi lectura gráfica de la novela en base al *Tawantinsuyo*, desde la hebra arqueológica que recojo de Foucault, con los dibujos de Guamán Poma. Por otro lado, la novela subraya permanentemente el poder tanto político-destructivo de la mirada, como su poder de seducción.

Quisiera insistir que la obra de Piñeiro fue una tentación para recoger y entrelazar cruces y guiños con la obra del cronista en la persecución de ciertas hebras que la novela tiende ambiguamente y disemina a lo largo del texto, y que tienen que ver con la persistencia de categorías, paradigmas, estructuras simbólicas y con la conformación de lo sagrado en el mundo andino, o sea, formas de pensamiento pre-colombinas “donde lo occidental es lo extraño frente a los legados de las culturas amerindias” (Mignolo, “Occidentalización” 25). Empero, donde —al mismo tiempo— la intersección de Occidente las ha puesto en tensión y crisis. De ese tirante forcejeo resulta el

---

<sup>40</sup> El diseño de la tapa del libro supone una lectura de *Cuando Sara Chura despierte* y sus personajes, puesto que incluye una pintura donde se los representa a todos ellos (no pertenece al autor, sino a Mary Andrea Terán Ostria). Según he ido entretejiendo el sentido en este trabajo, con el título de la novela y el comentario de Jesús Urzagasti en la contratapa, podríamos suponer la combinación entre lenguaje escrito y lenguaje pictórico propia de los dibujos de Guamán Poma (ver carátula, lomo y contratapa del libro que desde los trazos del diseño constituyen una unidad).

<sup>41</sup> “Esto tienen en común Deleuze y Foucault, y tal vez sea lo fundamental, que el discurso debe ser una máquina que produzca efectos de sentido, con sus verdades específicas” (Morey 4).

complejo entrelugar<sup>42</sup> donde —desde la periferia— se debaten posiciones y respuestas críticas desde una “perspectiva postcolonial” (29), tanto a los legados coloniales españoles como a aquellos que construyen las diferentes olas de colonialismos intelectuales, ideológicos y económicos modernos y postmodernos.

Por otro lado, desde la conciencia del abismo que media entre la ‘realidad’ y la palabra que busca nombrarla, he buscado establecer una especie de máquina de lectura que me permitiera leer una obra en función de la otra (*Nueva corónica y buen gobierno* / *Cuando Sara Chura despierte*), persiguiendo e inventando un devenir: Guamán Poma-Piñeiro, Piñeiro-Guamán Poma, pretendiendo devolver mediante este gesto el pensar contemporáneo andino a sus arqueológicos orígenes discursivos que, según creo, se podrían asentar en esta crónica.

Resalto aquí, como ejemplo paradigmático de esa posibilidad de entretener a un “nivel arqueológico” la novela con la crónica, el recurso a la matriz conceptual del *Tawantinsuyo*. Interviene en la graficación y la descripción del “Mapamundi” y el “Pontifical mundo” que diseña Guamán Poma, donde el cronista representa el mundo moderno colonial, empero organizado en términos pre-hispánicos, desde donde los anteriores paradigmas resultan totalmente trastocados (Adorno, *Cronista* 153-59). El mismo modelo conceptual es activado, de manera mucho más subrepticia, por la novela de Piñeiro (como vimos en detalle), desde donde, la concepción de la novela y la narración secuencial de la historia narrativa resultan totalmente travestida de otra lógica, que —activada desde la propia práctica escritural— deviene en una concreción novelesca diferente, que pone a funcionar en esta obra la concepción cíclica de tiempo y espacio frente, aunque en diálogo, a la secuencial tradicional del tiempo histórico occidental, con consecuencias interesantes<sup>43</sup>.

En *Cuando Sara Chura despierte* es notable el énfasis en la literatura. El lector es enfrentado —cara a cara— a la persecución infinita del sentido atribuible desde la novela que nos ocupa: por un lado, a

---

<sup>42</sup> Fecundo para la paradoja y la contradicción, de ahí el epígrafe que abre el capítulo sobre esta novela, porque, ¿cómo es posible que sean las propias iglesias católicas las que llamen al pueblo para rezar a la luna y convencerla de que la luz eléctrica no es su enemiga y vuelva a irradiar sobre el mundo?

<sup>43</sup> Son varias. Una de ellas, sería el re-crédito simbólico de la cosmovisión andina y su puesta en funcionamiento, su activación, a partir de esta novela. Otra, la transformación del lenguaje del capítulo central, con-vertido en narración poética traspasada del ritmo del rito y del bolero, a través de la repetición del *Leitmotiv*.



la literatura como acto de creación y descubrimiento de sentidos ocultos desde el lenguaje y, por otro, a la figura retórica de la paradoja, como lugar de encuentro de sentidos contradictorios desde el que se pueden generar procesos de transformación sustantiva del sentido. Tanto es así que podríamos afirmar que la novela se “empiela” tanto de palabras como de escritura, expresamente para dotarse de ese arte de prestidigitación del *paxp'aku*, repartiendo cartas y posibilidades para múltiples juegos lectores y sugiriendo también las diferentes pieles desde las cuales uno puede aproximarse al entramado novelesco. Piñeiro busca no sólo renovar radicalmente su propia escritura sino también establecer nuevas relaciones entre los hechos y las percepciones de la realidad y el tratamiento literario. El resultado es esta pequeña novela que supone, sin embargo, una figuración de la ciudad de Chuquiago a gran escala, atravesada por el espíritu andino.

Por su parte, en la *Nueva crónica y buen gobierno* hay una clara visión de la creación de realidades a través de la palabra y la escritura. Guamán Poma sabe que enfrenta —lo que hoy llamaríamos— constructos sociales, culturales, artísticos. De ahí que con tal ‘frescura’ pueda reelaborar la historia del mundo, sin ningún complejo frente al supuesto “universalismo” de la historia europea. Se ocupa también de la complejidad de la historia interna de los pueblos originarios: sus relaciones interétnicas y de alianzas y confrontaciones, sus diferencias en relación a los distintas “edades” y de la organización social, política y económica del imperio de los incas, parte de la quinta edad. Sin embargo, desde esta visión historiográfica, surge la doble perspectiva narrativa de su crónica, en la que cara a los españoles hace la apología de los incas y cara a éstos la de sus antepasados *yarovilcas* (López Baralt, *Guamán* 25).

En este entramado propiamente literario, “la ficcionalización del autor y de su lector son los primeros peldaños” (López Baralt, *Guamán* 20) y el punto de vista que Guamán Poma adopta frente al sistema español sobreimpuesto, tiene también una doble dirección, interna al mundo moral y religioso del rey pero externo a la esfera de corrupción de los explotadores coloniales que en su nombre operan en el espacio geográfico del ex imperio de los incas. El narrador adopta, asimismo, en relación a su lector andino contemporáneo, una posición de superioridad social y moral (como

cacique y cristiano<sup>44</sup>) y de ahí también se posiciona doblemente fuera y dentro del sistema del antiguo mundo andino. Por otro lado, el cronista recurre a la sátira y a la alegoría como formas ficticias de la representación (Adorno, *Guamán* 121); y así podríamos seguir aludiendo una serie de rasgos narrativo-literarios que marcan diferenciadamente el discurso de nuestro cronista. Entonces también desde estos aspectos, podríamos re-afirmar que es quizás de la escritura como ficción de lo que más aprende-inventa Guamán Poma de la otra cultura.

De ahí mi pretensión de una aproximación literaria y también cultural a ambas obras y, además, desde una percepción de las dos como obras literarias<sup>45</sup>. Con esto último quiero subrayar lo que significó, permitió y posibilitó la consideración de la *Corónica* como literatura.

Hemos querido subrayar la multiplicidad como una de las condiciones del pensamiento de frontera: multilingüe, “pluritópico” (Mignolo), múltiples puntos de vista, estrategias, focalizaciones, claves de traducción. Y también, el sobrelapamiento, la yuxtaposición o copresencia, la injerencia e inclusión. De donde deviene, por ejemplo, ese permanente doble posicionamiento de Guamán Poma frente diferentes espacios; o, la copresencia de pieles en Sara; o de pieles y máscaras en Guamán, de donde las fronteras se vuelven difusas y oscilamos continuamente en un espacio de movimiento y ambigüedad que tanto Piñeiro como Poma ponen en escena desde sus respectivas escrituras.

También en diálogo con el tema literario, quisiéramos volver a recurrir a Foucault, esta vez a su idea de la literatura como la posibilidad de insertar “lo trascendente” en el lenguaje. Esto es, tras lo literario estaría aquello que permite ir más allá de lo denotativo, más allá de la mera información.

---

<sup>44</sup> Me ha parecido interesante poder establecer que su posicionamiento como cristiano no es tan sólido, ni unidireccional como a primera vista parece, sino que se abre también a múltiples niveles de significación, como en el caso ya visto de su recurso al nombre totémico. Aquí queremos resaltar cómo don Felipe cambia el mapa trazado en torno a Dios por el polo hegemónico español, al quitar la mediación de la Biblia y de los españoles y establecer una relación directa entre Dios y los indios. Dice la novela: “Cuando todos ellos despertaron en la mañana de aquel siglo estaban convertidos en un cadáver que respira. Era imposible alcanzar a sus dioses cercanos con ofrendas: se volvieron lejanos, clandestinos, ocultos” (173). En diálogo con esto, Guamán está volviendo al Dios cristiano una divinidad cercana, actuando por yuxtaposición e inclusión, Dios puede ser percibido como una otra *huaca*, quedando de paso inserta en el panteón de los dioses andinos (Lamana).

<sup>45</sup> Respecto a la consideración de la *Nueva corónica* como obra literaria dice Mercedes López Baralt: “La perspectiva literaria fue esbozada por primera vez por Rolena Adorno, al examinar las fuentes literarias europeas de Guamán Poma en su tesis doctoral de Cornell (1974). Desde ese momento, pero sobre todo a partir de 1979, hemos coincidido Adorno y yo en mirar el texto –tanto verbal como visual– como constructo literario y artístico” (López Baralt, *Guamán* 12). Por tanto, no es nueva y no la he discutido aquí, sino dado por supuesta.

Para enfatizar esta capacidad, retomemos y desplazemos con un poco de cuidado la idea de Ricardo Piglia en torno a la experiencia de la dictadura, para tratar de expresar el drama de escritores que, como Guamán Poma y Piñeiro, persiguen transmitir el horror frente al dramático destino de la disolución cultural, la discriminación, la subordinación y la vivencia del racismo afincados en el hecho colonial, “una experiencia que parece estar más allá del lenguaje [...] ¿Cómo transmitir la experiencia del horror y no sólo informar sobre él?” (Piglia, “Una propuesta” 2)<sup>46</sup>. Este parece ser también el dilema central que cruza las obras de nuestros dos escritores, y que tanto en Guamán Poma como en Piñeiro significa definitivamente un ubicarse en el “border thinking” de Mignolo, hablar desde la diferencia colonial y desde allí tomar una posición y dar una respuesta crítica a la colonialidad.

Finalmente digamos que de manera semejante a Guamán Poma en los siglos XVI y XVII, Piñeiro registra, en el XXI, el tránsito del legado andino en un mundo que se occidentaliza inexorablemente; empero aquel —como mostraba ya la crónica y figura también la novela— se las arregla para mantener su piel ancestral y oscura en el mundo colonial de los siglos XVI y XVII y en la actual ciudad de La Paz, una ciudad de grandes contrastes y, sobre todo, de notables copresencias y sobrelapamientos<sup>47</sup>. Y, desde la escritura, no se trata de partir del supuesto de la accesibilidad transparente del otro étnico para la mirada y el discurso dominante, como denunciaba Bhabha<sup>48</sup> u operaba el indigenismo clásico; sino de buscar vías de traducción a términos actuales de una cosmovisión que resiste esa traducción.

---

<sup>46</sup> Este problema, que Piglia busca diferenciar a partir de la dupla: “transmitir/informar”, parece ser objeto constante (aunque no exclusivo) de la reflexión crítica latinoamericana, aunque desde distintas inflexiones. Así Nelly Richard (1997) distingue entre hablar sobre y hablar desde Latinoamérica; Juan Zevallos (2002), apoyado en Spivak, habla del discurso indigenista del grupo Orkopata, que buscaba “hablar de” (representación mimética) y “hablar por” (representación política), y ya en 1957, el propio Churata (integrante del núcleo central del grupo Orkopata) utilizó, la oposición expresar/representar.

<sup>47</sup> Esa es también, creo, la manera como Rivera Cusicanqui, en el comentario de Mignolo (*Local Histories* 50), percibe la relación colonialismo y modernidad en Bolivia: “Basically for Rivera Cusicanqui, the history of Bolivia could be divided in three periods: the colonial period, roughly until mid-nineteenth century; the period of the republic, until 1952; and the period of modernization (which coincides with U.S. politics of progress and modernization in Latin America), until today. However, Rivera Cusicanqui (1992) does not conceive these periods as successive, but as simultaneous: they all coexist today in diachronic contradictions, and what coexists is the colonial remora of Bolivian history, the different articulations of colonizing forces and colonized victims”.

<sup>48</sup> Bhabha afirma que “Colonial power produces the colonized as a fixed reality which is at once an ‘other’ and yet entirely knowable and visible” (Citado por Adorno, *Guamán* 55).

## 6.0 CONCLUSIONES

Porque, enviado con alas, éste tu siervo ha vivido entre nativos muchos años, exhortando  
y convirtiendo a quienes no quieren distinguir ya entre la verdadera  
religión y las idolatrías nauseabundas, entre el pecado y el respeto a la Ley. Castígalos,  
Miguel, y devuélveme mi recto entendimiento para que ya no sufra, y abandone los tenebrosos  
cultos de medianoche y nunca más le ruegue, pleno de confusión y de locura, a Tonantzin,  
Nuestra Madre... de la que inútilmente abominan los hombres barbados  
que con espada y fuego instalaron sus dioses en nuestros altares creyendo,  
pobres tontos, que hemos de abandonarla algún día, a ella, nuestra diosa de la falda de serpientes.  
Carlos MONSIVÁIS, *Nuevo catecismo para indios remisos*

Como ya se dijo, durante la formación de las repúblicas y de las literaturas nacionales, una paradoja o esquizofrenia atraviesa la visión del indígena y de su mundo. Por un lado, el indio es el espacio de alteridad más lejana y el obstáculo que impide el acceso a la modernidad y la formación de una nación homogénea, ordenada; pero, al mismo tiempo, es percibido —aunque con muchas restricciones y prejuicios— como el elemento que podría permitir el afloramiento de nuestra identidad diferenciada. La literatura en castellano en Bolivia enfrenta este dilema, como vimos en la primera parte de este estudio, a través de un discurso que busca homogeneizar los elementos heterogéneos de la nación a través de la perspectiva única del narrador o de propuestas de mestizaje que buscan borrar al indio del paisaje de la nación.

En tensión con ese hecho, el indigenismo abre brecha en América Latina y en Bolivia como uno de los lenguajes fundacionales de la diferencia, lo que no supone, sin embargo, la superación del racismo. Y aun desde los márgenes, ha ido construyendo o inventando imaginarios diversos de nuestra identidad y de la función que el indio y su cultura cumple en ella —incluso frecuentemente desde un criterio negativo. Por tanto, en las primeras manifestaciones fue registrando, sobre todo, las metamorfosis de cómo era visto el indio desde la escritura en castellano y también cómo se fue produciendo su inserción en las sociedades latinoamericanas en general y boliviana en particular.

En una segunda parte de este trabajo, he querido ver cómo, con Taboada Terán, Spedding y Cárdenas, el discurso del indigenismo/mestizaje<sup>232</sup> busca convertirse en lo contra-colonial, reconociendo y reivindicando la heterogeneidad y tratando de formular su discurso, además, desde el punto de vista del subalterno indígena. En ese andar, *Cuando Sara Chura despierte* podría leerse como el festejo de la cultura andina desde la ciudad de La Paz, alias Chuquiago Marca, puesto que actualiza en su concreción escritural —tanto explícita como subcutáneamente— una serie de percepciones, sistemas, nociones y símbolos de la cultura andina.

Muchas veces, sin embargo (las más diríamos), categorizaciones como las de indigenismo, neoindigenismo, etc., significan encasillamientos peligrosos porque tienden a demarcar las obras al interior de estancos cerrados y claramente separados, cuando en verdad al interior de la producción artística se dan una serie de difusos entrecruzamientos; por ello veo un riesgo en esas delimitaciones más o menos precisas. En las manifestaciones concretas de nuestra literatura actual, nos encontramos con escrituras ampliamente creativas que escapan a esas fronteras, por eso propongo leer el ‘indigenismo’ como una tendencia que, atravesando demarcaciones rigurosas, permita seguir el hilo de esos espacios discursivos donde se encuentran, confrontan o comprometen diversidades heterogéneas. A partir de esa oposición radical primera entre mundo indio/mundo occidental del indigenismo clásico pueden resultar propuestas escriturales particularmente innovadoras que se marcan de una manera especial con nuestra peculiar manera de ser y de ver el mundo.

Partiendo de la enriquecedora reflexión de Antonio Cornejo Polar, que “se relaciona con el tratamiento crítico de las literaturas sujetas a un doble estatuto socio-cultural”, he buscado aproximarme a algunos rasgos textuales de la narrativa indigenista clásica. Entendido, en general, el indigenismo literario como la ficcionalización desde una perspectiva exterior criolla de la

---

<sup>232</sup> Entremezclo los términos indigenismo y mestizaje porque las fronteras discursivas entre ambos no son nítidas.

problemática indígena, he querido subrayar de inicio su marca fuertemente mestiza<sup>233</sup>, híbrida o heterogénea. Cornejo Polar —movido por la invitación de José Carlos Mariátegui que, profundamente implicado en la polémica sobre el indigenismo, solicitaba la urgente construcción de un sistema crítico capaz de dar razón de las literaturas heterogéneas— inicia sus reflexiones en torno a la contradicción subyacente en el indigenismo y al insalvable conflicto que lo define: “Sin imaginar una homogeneidad que le está vedada por definición, el indigenismo realiza una pauta contraria, de heterogeneidad, y en ella encuentra sus mejores posibilidades ideológicas y literarias” (Cornejo Polar, “El indigenismo y las literaturas heterogéneas” 20).

Apoyada en la propuesta de Cornejo Polar en torno a que en la literatura indigenista se encuentran, mejor chocan, dos sistemas culturales diversos —el indígena a través del referente y el ‘occidental’ a través del sistema de producción y consumo y el texto resultante—postulo, a partir del estudio de *Raza de bronce*, la necesidad de activar esa noción de la heterogeneidad en la lectura del texto indigenista. Este desplazamiento se hace pertinente y significativo por la diferenciada pertenencia del narrador y del hipotético lector, por un lado, al mundo ‘occidental’, y del personaje y el mundo representado, por otro, al mundo indígena. Siguiendo esta mi propuesta, en la aproximación a la novela indigenista boliviana por antonomasia, expongo la constitución del narrador de la literatura indigenista como un narrador heterogéneo problemático que se ve obligado a buscar permanentemente diferentes mediaciones<sup>234</sup> para poder conseguir su cometido: traducir el mundo indio cara al lector. Contradictoriamente, este procedimiento difumina la relación héroe-objeto, de ahí que al lector le resulte difícil ver con claridad cuáles son los valores que subyacen al mundo indio, puesto que toda esta compleja red de relaciones ha quedado como sobredeterminada por la problematización del narrador.

---

<sup>233</sup> Remarcándolo machaconamente una vez más, digamos que el indigenismo literario nace desde su inicio al mestizaje, a la heterogeneidad, a la hibridez desde la escritura: un blanco que habla sobre el indio y, por tanto, supone la imposición de una mirada extranjera, otra, al mundo de las culturas no occidentales.

<sup>234</sup> En verdad debe tender dos redes de mediaciones, una cara a sí mismo —dada su no pertenencia al mundo de su referente— y otra cara al lector (en principio también ajeno a ese mundo).

Además, en el caso específico de *Raza de bronce*, el narrador es un sujeto que disiente y se percibe permanentemente confrontado y en relación de reticencia con ese mundo, lo que provoca un lenguaje socavado por el contrasentido. Desde esa zona de discernimiento crítico, se instala a lo largo de toda la tesis el narrador<sup>235</sup> como activa marcación diferencial en las lecturas de las demás obras. A partir de ese hecho, actúo como si repensar la cultura crítica pasara por encontrar y activar resquicios discursivos donde se producen quiebres significativos en el orden represivo del narrador autoritario o hegemónico.

Este narrador opera por segregación, tachadura, olvido o tergiversación del sujeto al que busca representar, encerrándose en su soberanía solitaria, pues lo rige el principio de creerse y saberse dueño de la verdad y querer imponerla a los demás —sin dialogar ni considerar sus puntos de vista y opiniones. El hecho se explicita en torno a dos elementos claves para el mundo andino: el rito y la tenencia de la tierra. El ‘peculiar’ narrador de *Raza de bronce* desdibuja ambos elementos, aunque a partir de procedimientos contradictorios entre sí. Mientras en el caso del rito obra por exceso: es el comentario, la posición explicitada del narrador que enjuicia y cuestiona el rito andino de fertilidad, lo que logra desvirtuarlo; en el caso de la tenencia colectiva de la tierra, obra por omisión: ni siquiera se menciona la ‘otra’ concepción sobre posesión de la tierra del mundo indio, quedando nuevamente opacada la cosmovisión del referente.

Por otro lado, la reflexión en torno a la heterogeneidad pone en evidencia los vacíos que dicho hecho produce al interior de las manifestaciones literarias. El indigenismo clásico hace patente la imposibilidad de representar el mundo del otro, la imposibilidad de escribir la diferencia, la alteridad que se produce a través de la situación colonial. De ahí que, al final, Alcides Arguedas pintara personajes y mundo indígenas pero sólo logra expresar su propio pensamiento, su propia cosmovisión y su propia orientación social, ideológica y política. Estas obras, entonces, se abren a un lugar que también requiere atención y que tiene que ver con la manera en que la cultura hegemónica (y algunas matrices ideológicas como el liberalismo) y sus autores, entre ellos Aguirre y

---

<sup>235</sup> “El sujeto del discurso (aquel que lo detenta, que afirma y juzga mediante él, representándose a veces bajo una forma gramatical dispuesta a estos efectos” (Foucault, *El pensamiento del afuera* 11)

Arguedas, ven y perpetúan a través de sus obras la discriminación racista del indígena. Así, el imaginario del indigenismo ortodoxo se construye a partir de la aproximación al mundo indio, pero, se constituye en la imposibilidad de la traducción del mismo.

En el ámbito de la literatura ilustrada, la incursión antes mencionada suele verse sólo desde la perspectiva de la importancia de la emergencia del tema indígena en la literatura, la sociedad y cultura latinoamericana y/o boliviana. Empero, desde la lectura de *Raza de bronce* propuesta, se puede afirmar que la constitución de un narrador problemático en la literatura indigenista apunta a marcar también el aporte formal que el mencionado hecho significa cara a un tipo de escritura. La novela realista del siglo XIX europeo nos enfrenta a un narrador omnisciente que todo lo conoce, sabe, ve y relata. La problematización del narrador en el indigenismo incorpora una duda sobre la autoridad y omnisciencia de dicho narrador, desestabilizando ese su supuesto poder discursivo, pues debe hablar de un sujeto y un mundo con el que no comparte rasgos, principios ni valores, y por lo que se torna contradictorio. Por tanto, se vuelve más complejo y rico desde una perspectiva crítica.

Ecos de esa ficcionalización particular del narrador indigenista se sienten aún en la reformulación, las reconversiones, apropiaciones y tránsitos que ese tipo de procedimiento alcanza en las distintas narrativas bolivianas de hoy, aunque se escuchaban ya en *Juan de la Rosa*, pues la búsqueda de nuevos códigos de filiación del mestizo al interior del orden republicano — desestabilizando la dimensión simbólica en torno a la identidad mestiza de algunos personajes y aún del propio héroe-narrador— anticipa ya la tensión en contrariedad propia del narrador heterogéneo problemático de *Raza de bronce*. En el héroe de Aguirre, la búsqueda de identidad personal —y alegóricamente la de la nación— tropieza con el desajuste entre la condición criolla, que el personaje ve como portadora de los valores con los que se identifica, y la condición mestiza, que quiere asumir en tanto voz narrativa. Por eso, la particular tensión en el acto de hablar desde la bifurcación que presuponen esas dos posiciones y que se evidencia en las contradicciones señaladas a través de citas en nuestro acápite: “mestizaje por acriollamiento” (2.2.2). Por supuesto,



no estoy queriendo marcar la contradicción como territorio exclusivo, pero sí privilegiado de las manifestaciones heterogéneas, ya que en este tipo de obras las contradicciones anidan (y se crean) en particulares zonas de interferencia y bifurcación de entrecruces culturales, ocasionando tropiezos e intersticios significativos de vacilación simbólica.

Algunas de las hebras que busqué recoger y seguir en mi re-lectura de esta novela han sido deconstruir la visión tradicional de *Juan de la Rosa* como de un patriotismo nacional abarcador que integra a los diferentes sujetos y estamentos de la sociedad boliviana (Navia, por ejemplo); establecer con mayor nitidez el proyecto de desindianización que el “plan especial” novelesco propugna y precisar los distintos niveles en que éste opera; y lucir varias de las estrategias y efectos de sentido que desde y sobre diferentes temas despliega la novela en su hacer discursivo.

Aunque la percepción de la no constitución de un personaje indígena como inicio de la sospecha sobre la máquina de desindianización que la obra pone a funcionar desde distintos espacios discursivos, constituye una nota importante en el seguimiento que hago del entramado novelesco; otra, y muy significativa, es el seguimiento de la hebra que se entreteje en relación al quechua. Quizás una de las tramas más novedosas de esta parte de mi trabajo sea el diálogo y contraste establecido con el *Diario* de Santos Vargas, que juega un papel importante a nivel de deconstrucción y reconstrucción del sentido en el tratamiento de lo indígena. En contra de lo que se ve en el *Diario*, la novela de Aguirre clausura la validez de todo lo indio en el espacio histórico, político y social vigente del presente y el futuro de la nueva nación. Esto se logra esquivando constantemente —a nivel discursivo— la representación política sobre lo indígena en los movimientos y el acontecer de la época de la Independencia, manteniendo su vigencia en cuanto representación mimética para dar una imagen abarcadora de la nación<sup>236</sup>. Empero, es de marcada importancia el papel que juegan las operaciones discursivas y estrategias narrativas en la construcción y eficacia del proyecto de desindianización que la novela propugna.

---

<sup>236</sup> El camino seleccionado por la novela opta en franco contraste con el *Diario* de Santos Vargas por no acercarse demasiado al indio. Por tanto, no hay tampoco, por ejemplo, tomas de primer plano ni enfoques directos de las actuaciones de los ejércitos indios en los enfrentamientos. Contribuyen más bien a su opacidad varios elementos, entre ellos, el hecho de estar hablando desde la Villa colonial y no desde las regiones interiores, el llamar a los participantes de los ejércitos por el nombre de la región de procedencia (cochabambinos, orureños), etcétera.

El efecto de mayor vitalidad social que consigue la propuesta novelesca pasa por la interesante negociación que la obra establece en la constitución de dos tipos de mestizaje dada la tensión identidad-alteridad que produce una gama y no una oposición bipolar (criollo/indio). Sin embargo, la bifurcación de dos clases de mestizaje y la proximidad que se establece entre lo criollo y el mestizaje letrado hacen surgir en el narrador-personaje el posicionamiento problemático y contradictorio que sostiene en relación a su propia identidad mestiza.

Pero, ¿por qué ciertos discursos tienden a desestabilizar más que otros el acercamiento a ese ‘otro’ tras el cual subyace el indígena? El estudio de *Juan de la Rosa* parece abrir senderos a algunas razones específicas y a capturar ciertas relaciones implicadas en un aparato discursivo que logra realmente interpelar a los bolivianos. A través de su postulación de nación mestiza, la novela de Aguirre intenta y logra absorber, domesticar y neutralizar el potencial de la cultura originaria andina de resistencia. El imaginario nacional mestizo que la obra postula silencia las contradicciones en el compromiso abarcador y de cívico nacionalismo que el lector experimenta al leer la novela.

La obra permite ver en pantalla la construcción de ese imaginario que busca hacer visible y legitimar el hecho de que el sujeto y el mundo andino indígena y su cosmovisión han perdido total vigencia y significación cara a la nueva organización política, económica y social de la nación. Paradójicamente, pues, aunque jamás ha sido ni sería calificada por la crítica como indigenista, *Juan de la Rosa* es la novela que formula el proyecto más radical y claro en torno al “problema” del indio.

Pasando a la siguiente novela de mi análisis, a contracorriente de lo que señala la crítica, he señalado que remarcar el indigenismo en *Yanakuna* posibilita, en relación a una matriz política de izquierda, por un lado, el surgimiento de uno de los más interesantes personajes indígenas de la narrativa boliviana en torno al cual el autor consigue hacer girar toda la narración; por otro, la rearticulación del narrador problemático —que si bien permanece como ajeno al mundo indio— cambia su perspectiva de antagónica a solidaria con ese mundo, aunque caiga a veces en contradicciones. En general, se trata de un narrador que establece una relación empática con la perspectiva, los valores y los sentimientos de los sujetos y el mundo indio, hecho que se plasma en

la creación de un personaje femenino, psicológicamente complejo y en cuya personalidad y particularidad se marcan elementos de la pertenencia cultural indígena a través del cual se muestran y exponen el abuso del poder, la opresión y la discriminación de una raza. En *Wayra* se cristaliza la propuesta poliliteraria de Jesús Lara, mientras que el trabajo con el lenguaje y el manejo de la narración logran despertar un efecto discursivo particular de sentido en el lector.

Prestándome las palabras autorizadas de la propuesta de Moreiras (*Epistemología* 52) podría decir que en esta novela se activan tanto una “hermenéutica eficiente” —que actúa respecto del “objeto de escritura” a través de “construcciones ontológicas, formaciones de identidad, alegorías nacionales”, es decir una hermenéutica eficiente que “organiza una ontología”— como otra de “objeto tenue” que “la desorganiza o la deconstruye”. Esto es, una obra que decide no discurrir por esquemas fijos sino descubrir conexiones imaginativas o transcurrir entre esas dos lógicas: “lo tenue y lo eficiente marcan dos formas de acercarse al presentarse de la cosa misma, del objeto de escritura” (Moreiras 50).

Estas dos formas de acercarse al mismo fenómeno en el obrar escritural actúan de forma más o menos equivalente a la relación que uno de los personajes de la novela *Señora de rojo sobre fondo gris*, de Miguel Delibes, establece entre dos corrientes pictóricas: “ella me replicó que el constructivismo integraba, allí donde el dadaísmo desintegraba, de manera que era en el cruce de ambas corrientes donde podía producirse cierta confusión” (26). Complejidad señaladamente curiosa si suele decir la crítica que se trata de una novela indigenista ortodoxa que no presenta ninguna novedad ni en el asunto ni en su tratamiento.

En cuanto a las nuevas narrativas bolivianas de las que me he ocupado a partir del capítulo 4 de esta tesis, éstas podrían leerse como distintas prácticas escriturales que evidencian maneras diversas de reaccionar ante el vacío producido por la situación colonial. Escrituras contemporáneas como las de Néstor Taboada Terán, Alison Spedding o Adolfo Cárdenas parecen ensayar posturas de contra-representación o des-representación, a cargo de textualidades activamente discordantes

con las proposiciones anteriores del indigenismo clásico<sup>237</sup>. Para empezar, *Manchay Puytu: el amor que quiso ocultar dios* se distancia de *Raza de bronce* en cuanto a las técnicas narrativas de imbricación de varias historias y al narrador, que ya no se encuentra divorciado del mundo indio de la novela indigenista ortodoxa. La novela de Néstor Taboada Terán, aproximándose a la subjetividad o interioridad de un personaje indio que vive en piel propia el mestizaje y la aculturación, muestra el drama del cura Antonio que es la historia de un sujeto que ha internalizado el problema del contacto peligroso de dos mundos, desde el espacio de la subalternidad del colonizado. Prisionero de la alucinación, el cura Antonio vive bajo la inminente presencia del ojo inquisidor y omnipresente del poder hegemónico representado por la iglesia y la Inquisición. En este sentido, he querido confrontar esta novela no con las teorizaciones epocales del realismo mágico literario sino con un “realismo mágico como rescate no sólo del primitivismo, sino modernismo tercermundista, una refacción del neocolonialismo” (Taussig, *Shamanism* 172). Es decir, con un poder hegemónico que construye su autoridad a partir del uso del miedo de la gente pobre del campo a caer en ese círculo vicioso de perversión (mala suerte), condena y posibilidad de cura y redención, en el que el colonizado queda atrapado y que la iglesia usa en beneficio propio. Desde la ficción, *Manchay Puytu* pone justamente en escena —pone en obra sería más justo decir— esa lucha de apropiación, resistencia y avasallamiento de sueños y fantasías de los subalternos por parte del poder hegemónico, a la manera en que Taussig lo hace desde el estudio y confrontación con la realidad que viven grupos indígenas de Colombia.

Estudiadamente contra-representativa, *Manuel y Fortunato* pretende ser una “picaresca andina” al presentar como tema la astucia de personajes marginales del mundo indígena aimara andino. Al centrar su atención en los indios y su cosmovisión, Spedding logra rectificar la percepción histórica del colonizado y mostrar los hábiles recursos de impugnación contra hegemónica de los que se habrían valido. Además, la novela hace patente que a pesar de la vigencia de las condiciones coloniales —siguen chocando unas aspiraciones de promoción social y unas estructuras cerradas

---

<sup>237</sup> Por otro lado, todas estas obras mantienen hilos comunes con el indigenismo, para citar sólo dos, significativos por supuesto: la presencia del indio y el asedio permanente del quechua o el aimara al castellano.

que se oponen a ese ascenso— la picardía del marginal ha sido siempre capaz de revertirlas. De esta manera, la picaresca andina de la novela excede y hace explotar las fronteras del género: el medro ya no se aplica simplemente al ascenso social de un personaje individual, sino de una cultura y sus protagonistas, seres con una trayectoria vital completa y no víctimas de las condiciones extremas de sojuzgamiento colonial, adquieren un carácter universal.

Es también discordante el cuento “Chojcho con audio de rock p’ssahdo” de Adolfo Cárdenas, a nuestro juicio el mejor relato del autor, pues se da una inversión de roles entre el narrador (un indio, chofer de la policía) y su jefe, el teniente. En torno al homicidio de un grafitero en un mundo de pandilleros, se muestra la multiplicidad de unas identidades en diferentes posiciones de sujeto: el narrador es indio a los ojos del teniente, que es mestizo, y es subordinado al teniente, de clase popular pero superior a la del chofer, etc.; las pandillas de grafiteros son de la ciudad de El Alto y representan al submundo alteño, rasgado por las mismas tensiones y fronteras entre los percibidos como indios y los que sienten superiores a ellos.

A pesar de su carácter claramente distante a las posturas de un indigenismo temprano, queda abierta la pregunta de hasta dónde estas estrategias de reversión —de Taboada Terán, de Spedding, de Cárdenas— logran dislocar un imaginario que parece mantenerse dentro de lo colonial, puesto que operan sólo desde una lógica de inversión.

Devanando los hilos de nuestro entretejer una vez más preguntamos al lector de esta tesis si no invoca nuestra capacidad de asombro el epígrafe de 1888 que abre el capítulo 5 de este trabajo. ¿Cómo es posible que sean las propias iglesias católicas las que convoquen al pueblo a implorar al cielo para convencer a la luna de que la luz eléctrica no es su enemiga y así “volviera a irradiar sobre el mundo”? Es justamente el entrecruce conflictivo y en desigual relación de poder entre dos cosmovisiones, en muchos sentidos antagónicas, lo que da lugar a esos intersticios sorprendentes, creando un espacio particular donde se generan nuevos sentidos. Aquí se origina el entre-lugar, que nos marca sin remedio desde la paradoja y que resulta fecundo en la producción del sentido y que es el objeto de interés de nuestras investigaciones sobre *Cuando Sara Chura despierte*.

La escritura de Piñeiro nos enfrenta a una propuesta narrativa que pone énfasis en el diálogo intercultural desde la focalización y perspectiva que subraya la cultura originaria, en este caso sobre todo la aimara, empero desmarcándose parcialmente de las propuestas anteriores al ofrecer un nuevo sistema de valoración que logra confundir o desorganizar el control general de la frontera entre lo traducible y lo intraducible y todo lo que tras ello se agita. Fuertemente afincada en Chuquiago Marca, la ‘real’ ambición de traducción de *Cuando Sara Chura despierte* es develar el idioma secreto de la ciudad (el que es capaz de escuchar el postizo de muerto, pero no sólo él), sin embargo, el éxito de esta traducción está condiciona desde el mismo título de la obra a “cuando Sara Chura despierte”.

Buscando mostrar cómo esta novela actualiza en su concreción escritural una serie de percepciones, sistemas, nociones y símbolos de la cultura andina que, operando por injerencia, ponen en crisis la percepción preeminentemente occidental u occidentalizada, de la ciudad, del país, del mundo y de la novela como género literario, me vi movida a entrelazar su lectura con la obra del cronista indio Felipe Guamán Poma de Ayala, tendiendo entre ellas un puente entre dos mundos escriturales atravesados por la fuerte pulsión del choque cultural. Por ejemplo, la figura de Sara es representada desde la visión de Piñeiro como susceptible de ‘vestir’ —encarnar sería quizás mejor— múltiples pieles. Desde esta perspectiva se ha podido cargar de sentido el hecho de que el cronista indio emplee para iniciar su escritura —a través de su nombre— ya desde el frontispicio de su corónica dos pieles andinas: Guamán (halcón) y Poma (puma).

Siguiendo el mismo hilo, en el entrecruce y desplazamiento de la propuesta de Bajtín sobre el carnaval medieval y la de la “crisis” en una sociedad abigarrada de Zavaleta Mercado, la tesis consigue mostrar que es quizás en el énfasis que pone la novela boliviana en la piel, a diferencia de la máscara bajtiana, donde se puede ver una real distancia y la capacidad revolucionaria de esta obra de forjar específicamente el pacto simbólico con el mundo andino cuyas convenciones se marcan como la piel oscura, misteriosa y secreta, en principio de la fiesta, de la ciudad, del país y de sus

habitantes. Facultad esta de la fiesta andina que el carnaval occidental en última instancia no tiene, pues está reglamentado por un tiempo determinado, pasado el cual todo vuelve a la normalidad.

Al presuponer *Cuando Sara Chura despierte* que la ciudad tiene más de una piel, que tiene pieles varias, a una de las cuales puede accederse por medio de la fiesta, se deduce que esas otras pieles son permanentes aunque no siempre visibles. Además, a diferencia del disfraz o la máscara propias del carnaval, la piel es algo arraigado y supone no un estar sino un ser distinto, por lo que, las otras pieles de la ciudad y por extensión del país y sus habitantes, cohabitan permanentemente en el mundo. Por tanto, la adopción de estas pieles supone el surgimiento de un ser múltiple.

Tras estas concepciones pueden vislumbrarse en las dos obras gramáticas coincidentes y, en el diálogo con ambos textos, se van descubriendo los distintos órdenes secretos a que responden. Es el caso del modelo espacial del Tawantinsuyo, que intersectando la estructuración y poética de *Cuando Sara Chura despierte*, hace sentir la injerencia de la lógica andina, de manera semejante a como lo hacía en la versión del mapamundi de Guamán Poma. La fuerte supervivencia y presencia de la cultura andina en la sociedad y en la escritura literaria boliviana actual, representada en este caso por la novela de Piñeiro, muestran la resistencia cultural frente al poder hegemónico colonial que ha buscado disminuirla, suprimirla, marginarla y borrarla. Ambas obras, la del cronista y la de Piñeiro, se instituyen acentuadamente como zonas de resistencia cultural frente al poder hegemónico y homogeneizador a partir de una lógica que resiste a la pulsión binaria.

Por otro lado y volviendo a la imagen con la que abro el primer capítulo, remirar y reexponer creativamente algunos modelos y temas, como en el caso de Pérez Alcalá desde la pintura, permite una lectura enriquecedora del mundo. Un acto semejante vemos en la relectura de la leyenda de la quena de hueso del *Manchay Pnytu* o al que sobre la ciudad de La Paz hace Piñeiro. O, exhibir y entretejer espacios altamente significativos de este nuestro mundo, como en el caso del óleo *El yatiri* de Arturo Borda, o de las narrativas de Cárdenas y Spedding, va contribuyendo a la construcción de lenguajes capaces de inventar representaciones simbólicas y estrategias descolonizadoras que enriquecen nuestras miradas, sentires y saberes de bolivianos. Lenguajes, sin

embargo, atravesados por confusiones, tensiones, afirmaciones y contra-afirmaciones pautadas por una especie de esquizofrenia que lleva el sello del trauma colonial y que Carlos Monsiváis, en el epígrafe que nos sirve de ingreso a estas conclusiones, tan sugestivamente remarca.

Quisiera contextualizar aunque pobremente, el espacio en el que se desarrolla mi lectura. El momento que presenté la propuesta de tesis (noviembre 2006) formulé que la novela *Cuando Sara Chura despierte* (2003), se abría desde la fiesta, al anuncio de un *pachakuti* regenerador, argumento al que había llegado el año 2004 en mi primera lectura de la novela. En ocasión de la propuesta, ese presagio encontraba su manifestación en la postulación y elección de un presidente indígena (diciembre 2005) por mayoría absoluta y hoy (noviembre de 2008) Bolivia se encuentra viviendo esta experiencia. Evo Morales ha inaugurado su gestión gubernamental con *challa* y rito andino, como la imagen novelesca de Sara, y promueve una “cobriza” presencia que incluso en cuanto imagen, no exenta de afán exotista por parte de los medios, ha permitido a Bolivia figurar en primera plana en la prensa internacional.

Exponía, también en esa ocasión, que la novela aludida se oponía en diálogo tensional, a través de la actualización y legitimación de la presencia del mundo andino en el espacio estructural novelesco, a las poéticas de varias de las manifestaciones de la literatura latinoamericana actuales que Juan Duchesne ha agrupado bajo la noción de “realismo delirante”, donde a mi ver se impone la exposición de una violencia que metaforiza la relación entre cultura y política y donde el desarme de una posible salida y la impotencia se manifiesta con una intensidad especial. ¿Qué hace entonces una cobriza mujer, empielada en la bailarina la lechera de una de las comparsas de la fiesta del Gran Poder, con esa escena macabra de segregación y postergación que develan las otras poéticas o escrituras? Pienso que va creando la posibilidad de una lógica distinta en un mundo violento y agobiante donde se hace difícil del todo imaginar una utopía que se ha vuelto casi impensable, inasible desde la realidad de la globalización y el posicionamiento de América Latina como perteneciente a un tercer mundo.



Atendiendo también a los enfoques que asedian esas estrategias narrativas no sólo bolivianas sino latinoamericanas, veo que básicamente cuatro nociones importantes han ido moviendo varios de los trabajos de la crítica literaria latinoamericana que consideran la especificidad de los procesos históricos de la región: hibridez (García Canclini), transculturación (Rama), y heterogeneidad (Cornejo Polar). Acaso la noción de abigarramiento del boliviano Zavaleta Mercado, puesta a funcionar en nuestra lectura a partir de uno de los hilos que tiende la novela *Cuando Sara Chura despierte*, pueda constituirse en otro dispositivo que, entramado con la afirmación de Rivera Cusicanqui en cuanto a los indios “oprimidos pero no vencidos”, nos permita leer de maneras más sugerentes algunas de las propuestas de la literatura boliviana actual y, por qué no, latinoamericana en general.

Parece indudable que la experiencia que vivimos los bolivianos hoy permite constatar que los intentos hegemónicos han sido debilitados por la estructuración y lógica abigarrada que sostiene al país. La perspectiva zavaletiana socava la hegemonía capitalista y neoliberal que, debilitada por acción de los “oprimidos”, se rasga, se rompe, perdiendo su solidez a favor de los movimientos sociales que en esos momentos son capaces de suturar un parche propio —quizás precario— pero que significa un espacio de intervención que provoca debilitamientos en las reglas de juego del poder hegemónico. Acaso la conformación de la sociedad boliviana como formación abigarrada se constituya en ese vínculo que permita mantener activados en relación de disyunción los dos términos de la aseveración de Rivera Cusicanqui: oprimidos sí, vencidos, no.

Parche a parche e incluso sutura a sutura, la comunidad boliviana busca ir re-entramando el poncho indígena del *yatiri* andino<sup>238</sup>. Proceso que se hace explícito, quizás, en la elección por mayoría absoluta de Evo Morales Ayma, el primer presidente indígena de Bolivia y Sudamérica, que permite a los bolivianos vivir hoy la inédita experiencia de la intervención directa de los indígenas en situación de gobierno nacional.

---

<sup>238</sup> Lo que implica una actividad de pobres, precaria, que intenta re-sucitar, re-escribir, memorizar y tener en mente el modelo pre-existente y lograr que la prenda pueda seguir cumpliendo sus funciones de uso (protección, vestido) a pesar de su precariedad.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Rolena. *Cronista y príncipe: la obra de Don Felipe Guamán Poma de Ayala*. Lima: Pontificia U Católica del Perú, 1989.
- . "El sujeto colonial y la construcción cultural de la alteridad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* (1988) 28: 55-68.
- . *Guaman Poma: Writing and Resistance in Colonial Peru*. Austin: U of Texas P, 2000.
- . "La redacción y enmendación del autógrafo de la *Nueva corónica y buen gobierno*". *El primer nueva corónica y buen gobierno*, Guamán Poma de Ayala, pp. xxxii-xlv.
- Aguirre, Nataniel. *Juan de la Rosa: memorias del último soldado de la independencia*. Cochabamba: Americana, 1943 (3ª. ed.).
- Albarracín, Juan. *Alcides Arguedas: la conciencia crítica de una época*. La Paz: Universo, 1979.
- . *El gran debate*. La Paz: Universo, 1978.
- Albó, Xavier. *Iguals aunque diferentes*. La Paz: Min. Educación / Unicef / Cipca, 2000.
- . "Los orígenes de la fiesta del Gran Poder". *El Q'ipi: Hoja Mensual del Archivo de La Paz*, La Paz, mayo 2006. (Reproducción de partes del texto de X. Albó y Matías Preiswerck: "Los señores del Gran Poder". La Paz: Centro de Teología Popular / Taller de Observaciones Culturales, 1986.)
- y Félix Layme. *Literatura aymara: antología*. La Paz: Cipca / Hisbol / Jayma, 1992.
- y Josep Barnadas. *La cara campesina de nuestra historia*. La Paz: Unitas, 1985.
- Altamirano, Carlos y Beatriz Sarlo. *Literatura / sociedad*. Buenos Aires: Edicial, 1993.
- Antezana, Luis H. *Dos conceptos en René Zavaleta Mercado*. Collage Park: U de Maryland: 1991.
- . "La novela boliviana en el último cuarto de siglo". *Ensayos y lecturas*, Luis H. Antezana. La Paz: Altiplano, 1986, pp. 383-427.
- . "Manchay Puytu de Néstor Taboada Terán". *Ensayos y lecturas*, pp. 121-27.
- Antezana S. Alejandro. "Alcides Arguedas y la servidumbre campesina". *El Diario*, 27 de octubre 1991.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands: La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- Anzoátegui de Campero, Lindauro. *Huallparrimachi*. La Paz: Isla, 1967.
- Aquézolo Castro, Manuel (recop.). *La polémica del indigenismo: José Carlos Mariátegui / Luis Alberto Sánchez*. Lima: Mosca Azul, 1976.
- Arguedas, Alcides. "Prólogo". *La candidatura de Rojas*, de Armando Chirveches. París: Librería Paul Ollendorf, 1909.

- . *Raza de bronce. Obras completas*. Preparación, prólogo y notas por Luis Alberto Sánchez. México: Aguilar, 1959.
- . "Venganza aymara". *El cuento boliviano 1900-1937*. Selección y presentación por Armando Soriano Badani. Buenos Aires: Universitaria, 1964.
- Arguedas, José María. *El zorro de arriba y el zorro de abajo*, edición crítica de Eve-Marie Fell. México: Archivos, 1992.
- . "Razón de ser del indigenismo". *Formación de una cultura nacional indoamericana*. México: Siglo XXI, 1975, pp. 189-95.
- Arnade, Charles W. *La dramática insurgencia de Bolivia*. La Paz: Juventud, 1964.
- Arnold, Denise y Juan de Dios Yapita. *El rincón de las cabezas*. La Paz: UMSA / Ilca, 2000.
- . *Río de Vellón, río de canto*. La Paz: Ilca / Hisbol / Carrera de Literatura (UMSA), Colección Academia 8, 1998.
- Arzáns de Orsúa y Vela, Bartolomé. *Historia de la Villa Imperial de Potosí*. La Paz: Biblioteca del Sesquicentenario de la República, 1975.
- Arze, Silvia y Ximena Medinaceli. *Imágenes y presagios: el escudo de los Ayaviri, mallkus de Charcas*. La Paz: Hisbol, 1991.
- Avila Echazú, Edgar. *Historia y antología de la literatura boliviana*. La Paz: U Boliviana, 1978.
- Bajtín, Mijail. "Epopéya y novela I". *Eco* 193 (1977): 37-61.
- . "Epopéya y novela II". *Eco* 195 (1978): 283-301.
- . *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral, 1974.
- Baptista Gumucio, Mariano. *Alcides Arguedas: juicios bolivianos sobre el autor de Pueblo enfermo*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1979.
- . *Historia contemporánea de Bolivia: 1930-1978*. La Paz: Gisbert, 1978.
- Barnadas, Josep y Juan José Coy. *Alcides Arguedas: Raza de bronce*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1977.
- . *Autos de fe*. Cochabamba: Colección Historia de Bolivia, 1983.
- Barragán, Rossana. "Identidades indias y mestizas: una intervención al debate". *Autodeterminación* 10 (1992): 14-77.
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Bogotá: Niebla, 1976.
- Bartra, Roger. *La jaula de la melancolía: identidad y metamorfosis del mexicano*. México: Grijalbo, 1987.
- Bastos, Isabel. "El indigenismo en la transición hacia el imaginario populista". *Estudios bolivianos* 2. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 1996, pp. 19-47.
- . "Imaginario liberal e indigenismo estatal". *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Jalla 1993). La Paz: Plural / UMSA, 1995, pp. 113-20.
- Bataille, Georges. *La oscuridad no miente*. México: Taurus, 2001.
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*. Madrid: Cátedra, 1989.

- Benveniste, Emile. *Problemas de lingüística general*. México: Siglo XXI, 1981.
- Bertonio, Ludovico. *Vocabulario de la lengua aymara* [1612]. Cochabamba: Centro de Estudios de la Realidad Económica y Social, 1984.
- Beverley, John. "Algunas observaciones sobre el último ensayo de Antonio Cornejo Polar y el futuro del hispanoamericanismo". *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto de Estudios Iberoamericanos, 2002.
- . *Del Lazarillo al sandinismo: estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- . "El Tungsteno de Vallejo: hacia una reivindicación de la 'novela social'". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1989): 167-77.
- . "Prólogo". *El espejismo del mestizaje*, Javier Sanjinés Casanovas, pp. vii- xiv.
- . "Prólogo". *Indigenismo y nación: los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*, Ulises Juan Zeballos Aguilar.
- . *Subalternidad y representación: debates en teoría cultural*. Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2005.
- y Hugo Achugar (comp.). *La voz del otro*. Lima: Latinoamericana, 1992.
- Bhabha, Homi K. *The Location of Culture*. Londres / Nueva York: Routledge, 2006.
- Blanchot, Maurice. *La comunidad inconfesable*. México: Vuelta, 1992.
- . *Michel Foucault tal y como yo lo imagino*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- Bouysse-Cassagne, Thérèse. "El cholo actor olvidado de la historia". Manuscrito, s/f.
- . *Lluvias y cenizas: dos Pachacuti en la historia*. La Paz: Hisbol, 1988.
- Calcagno, Miguel Angel. "Introducción a la novela indigenista boliviana". *Revista Iberoamericana* 1 (1959): 21-34.
- . *Introducción al estudio de la novela indigenista boliviana*. Montevideo: U de la República, 1959.
- Calderón, Fernando. *América Latina: identidad y tiempos mixtos. O, ¿cómo tratar de pensar la modernidad sin dejar de ser indios?* La Paz: David y Goliath 52, 1987.
- Calvino, Italo. *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela: 1990.
- Cánovas, Rodrigo. *Guamán Poma, Felipe: escritura y censura en el Nuevo Mundo*. Santiago: Francisco Zeger, 1993.
- Cárdenas Franco, Adolfo. *Chojcho con audio de rock p'sbado*. La Paz: Escuela de Artes (UMSA), 1992.
- . *Fastos marginales*. La Paz: Vidrio Molido, 1989.
- Carpentier, Alejo. "De lo real maravilloso americano". Prólogo a *La guerra del tiempo: tres relatos y una novela*. Santiago: Orbe, 1969, pp. 7-22.
- Castañón Barrientos, Carlos. "Cuento precursor". *Ricardo Jaimes Freyre*, VVAA, pp. 175-83.
- . "Liminar". *Raza de bronce. Wuata Wuara*, Antonio Lorente Medina (coord.), pp. XV-XVII.
- Castro-Klaren, Sara. "Como chancho, cuando piensa: el afecto cognitivo en Arguedas y el convertir animal". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* XXVI: 1-2 (2001-2002): 25-39.

- Cornejo Polar, Antonio. "De *Wuata Wara* a *Raza de bronce*". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 35 (1987). 545-48.
- . "El discurso de la armonía imposible". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 38 (1993): 73-79.
- . "El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto socio cultural". *RCLL* 7-8 (1978): 7-21.
- . *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Horizonte, 1994.
- . "La novela indigenista: un género contradictorio". *Texto Crítico* (1979) 14: 58-70.
- . *La novela peruana: siete estudios*. Lima: Horizonte, 1977.
- . "Literatura peruana: totalidad contradictoria". *RCLL* 18 (1983): 37-50.
- . "Mestizaje e hibridez: los riesgos de las metáforas: apuntes". *Revista Iberoamericana* 180 (1997) 341-45.
- . "Sobre el concepto de heterogeneidad a propósito del indigenismo literario" (Debate con Roberto Paoli). *RCLL* 12 (1980): 257-67.
- . "Sobre el 'neindigenismo' y las novelas de Manuel Scorza". *RI* 127 (1984): 549-57.
- . *Sobre literatura y crítica latinoamericanas*. Caracas: U Central de Venezuela, 1982.
- . "Una heterogeneidad no dialéctica: sujeto y discurso migrantes en el Perú moderno". *RI* 176-177 (1996): 837-44.
- Coronil, Fernando. "Beyond Occidentalism: Toward Nonimperial Geohistorical Categories". *Cultural Anthropology* 11.1 (1996): 51-87.
- Cortázar, Julio. *Último Round*. México: Siglo XXI, 1972.
- Coy, Juan José. «Jesús Lara». *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (DELAL)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1995, pp. 2598-602.
- . *Lara Jesús*: Yanakuna. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1977.
- Cruz Leal, Petra-Iraides. "Migrantes y danzantes en metáfora de zorros". *Identidades en transformación*, Silvia Nagy-Zekmi (ed.), pp. 99-117
- Chang Rodríguez, Raquel. "Rebelión y religión en dos crónicas indígenas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 28 (1988): 175-93.
- Chiampi, Irlemar. "Realismo maravilloso y literatura fantástica". *Eco* 229 (1980): 79-101.
- Chomsky, Noam y Michel Foucault. *¿Justicia o poder?* Valencia: Cuadernos Teorema (U de Valencia), 1976.
- Churata, Gamaniel. *El pez de oro: retablos del Laykhakuy*. La Paz: Canata, 1957.
- De la Campa, Román. "Hibridez posmoderna y transculturación: políticas de montaje en torno a Latinoamérica". *Hispanamérica* 69 (1994): 3-22.
- Deleuze, Gilles. *Foucault*. Buenos Aires: Paidós, 1987.
- . y Félix Guattari. *Rizoma*. Valencia: Pre-Textos, 2000.
- Delgado Díaz del Olmo, César. "Psicosis y mestizaje". *Virtual* III.3 (1985): 5-14.

- Delibes, Miguel. *Señora de rojo sobre fondo gris*. Barcelona: Destino, 2007.
- De Lucca, Manuel. *Diccionario práctico aymara-castellano*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1987.
- Demélas, Marie-Danielle. “Darwinismo a la criolla: el darwinismo social en Bolivia, 1880-1910”. *Historia Boliviana* 1-2 (1981): 61-83.
- Díaz, Esther. *La filosofía de Michel Foucault*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- Díaz Arguedas, Julio. *Alcides Arguedas el incomprendido*. La Paz: Isla, 1978.
- Díez de Medina, Fernando. *Literatura boliviana*. Madrid: Aguilar, 1959.
- Donoso, José. *Historia personal del boom*. Barcelona: Anagrama, 1972.
- Dreyfus, Hubert and Paul Rabinow. *Michel Foucault, Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Londres: Harvester P, 1982.
- Duchesne, Juan. “Realismo delirante, teorías deseantes”. Manuscrito, s/r.
- Dussel, Enrique. *Liberación de la mujer y erótica latinoamericana*. Bogotá: Nueva América, 1990.
- Eco, Umberto, V.V. Ivanov y Mónica Rector. *¡Carnaval!* México: FCE, 1998.
- Escajadillo, Tomás. *Alegría y El mundo es ancho y ajeno*. Lima: Instituto de Investigaciones Humanísticas (U Nacional Mayor de San Marcos), 1993.
- . *La narrativa indigenista peruana*. Lima: Amaru, 1994.
- . “La narrativa neo-indigenista última”. *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Jalla 1993. La Paz: Plural / UMSA, 1995, pp. 255-93.
- . *Narradores peruanos del siglo XX*. Lima: Lumen, 1994.
- Fernández, Teodosio. “Análisis estructural y estilístico de *Raza de bronce*: texturas, formas y lenguajes”. *Raza de bronce. Wua Wua*, Antonio Lorente Medina, pp. 537-52.
- Finot, Enrique. *Historia de la literatura boliviana*. La Paz: Gisbert, 1955.
- Foucault, Michel. *El pensamiento del afuera*. Valencia: Pre-Textos, 1988.
- . *Las palabras y las cosas*. México: Siglo XXI, 1979.
- . *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason*. Londres: Tavistock, 1982.
- . *The Archaeology of Knowledge*. Londres: Tavistock, 1972.
- . *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*. México: Siglo XXI, 1993.
- Francovich, Guillermo. *El pensamiento boliviano en el siglo XX*. México: FCE, 1956.
- Frinsancho, José. *Del jesuitismo al indianismo*. Cusco: Imperial, 1921.
- García Canclini, Néstor. “¿Ciudades multiculturales o ciudades segregadas?”. *Ciudad, espacio y vida. Debate Feminista* 17 (1998): 3-19.
- . *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1992.
- . “Noticias recientes sobre la hibridación”. Introducción a la nueva edición de *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001.

- . (compilador). *Cultura y pospolítica: el debate sobre la modernidad en América Latina*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1991.
- García Mérida, Wilson. “La hora del *jaz*”. *Ventana de La Razón*, La Paz, 17 de noviembre de 1996.
- García Pabón, Leonardo. “Deseo, muerte, historia en *Manchay Puytu*”. *El paseo de los sentidos*, La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1983.
- . *La patria íntima*. La Paz: Plural, 1998.
- . “Narrador y nación”. *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Jalla 1993). La Paz: Plural / UMSA, 1995, pp. 319-30.
- Garcilaso de la Vega, Inca. *Comentarios Reales de los Yncas*. Lisboa, 1605.
- Garrels, Elizabeth. “Sobre indios, afroamericanos y los racismos de Sarmiento”. *Revista Iberoamericana* 178-179 (1997): 99-113.
- Geertz, Clifford James. *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa, 1999.
- Genette, Gerard. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.
- . *Figuras III*. Córdoba: Nagelkop, 1970.
- Girard, René. *Mentira romántica y verdad novelesca*. Buenos Aires: Alzas Hermanos, 1979.
- Gisbert, Teresa. *El paraíso de los pájaros parlantes*. La Paz: Plural, 1999.
- Gómez, Donato. *Diccionario aymara*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 2004.
- . *Diccionario quechua*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 2004.
- Góngora, Luis de. *Obras completas*. Buenos Aires: Ateneo, 1972.
- Gruzinski, Serge. *La guerra de las imágenes: de Cristóbal Colón a “Blade Runner” (1492-2019)*. México: FCE, 1995.
- Guamán Poma de Ayala, Felipe. *El primer nueva corónica y buen gobierno*. John V. Murra y Rolena Adorno (editores). México: Siglo XXI, 1981.
- Gumucio Dagrón, Alfonso. *Provocaciones*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1977.
- Guzmán, Augusto. *Historia de Bolivia*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1981.
- . *Panorama de la literatura boliviana del siglo XX*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1987.
- . *Panorama de la novela en Bolivia*. La Paz: Juventud, 1973.
- . *Poetas y escritores de Bolivia*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1975.
- Harrison, Regina. “Yaya Alfaro: perspectivas indígenas”. *La revolución alfarista*. Ponencias presentadas en el VII Congreso de la Asociación de Ecuatorianistas en Norteamérica, julio de 1995. Guayaquil: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1996.
- Huamán, Miguel Angel. *Fronteras de la escritura: discurso y utopía en Churata*. Lima: Horizonte, 1994.
- . “Una visión andina del descubrimiento”. *Literaturas Andinas* 5-6 (1991) 23-47.

- Jaimes Freire, Ricardo. "En las montañas". *Cuentos*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1975.
- Klein, Herbert. *Bolivia: The Evolution of a Multi-ethnic Society*. Nueva York: Oxford UP, 1982.
- Kristal, Efraín. *Una visión urbana de los Andes: génesis y desarrollo del indigenismo en el Perú 1848-1930*. Lima: Instituto de Apoyo Agrario, 1991.
- Kristeva, Julia. *Historias de amor*. México: Siglo XXI, 1988.
- Kundera, Milan. *El arte de la novela*. Barcelona: Tusquets, 1987.
- Laclau, Ernesto. "Feudalismo y capitalismo en América Latina". *Modos de producción en América Latina*. Buenos Aires: Siglo XXI (Cuadernos de Pasado y Presente 43), 1973, pp. 23-46.
- , y Chantal Mouffe. *Hegemony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*. Londres: Verso, 1985.
- Lamana, Gonzalo. Conversación personal y notas de clases en la asignatura Colonial Topics: Literature of Discovery and Conquest, University of Pittsburgh, 2006.
- Landowski, Eric. *La sociedad figurada*. México: FCE, 1993.
- Langer, Erick. "El liberalismo y la abolición de la comunidad indígena en el siglo XIX". *Revista de Historia y Cultura* 14 (1988): 59-95.
- Lara, Jesús. *Llallipacha: novela quechua*. Buenos Aires: Platina, 1965.
- . *Mitos, leyendas y cuentos de los quechuas*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1973.
- . *Repete: diario de un hombre que fue a la guerra del Chaco*. Cochabamba: Carlos Canelas, 1938.
- . *Sinchikay: novela quechua*. Buenos Aires: Platina: 1962.
- . *Surumi: novela quechua*. Buenos Aires: Librería Perlado, 1943.
- . *Yanakuna: novela quechua*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1952.
- . *Yawarninchij: novela quechua*. Buenos Aires: Platina: 1959.
- . (versión en español y estudio preliminar) *Tragedia del fin de Atabualpa*. Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1989.
- Lastra, Pedro. "Sobre Alcides Arguedas". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 12 (1980): 213-23.
- Lazo, Raimundo. *La novela andina, pasado y futuro*. México: Porrúa, 1971.
- Leenhardt, Jacques. "Fundamentos preliminares para una sociología de la novela". *Aportes* (1968) 8: 10-21.
- León Portilla, Miguel. *La visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*. México: Biblioteca del Estudiante Universitario, 1959.
- Lienhard, Martin. *Cultura popular andina y forma novelesca: zorros y danzantes en la última novela de Arguedas*. Lima: Latinoamericana, 1981.
- . *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*. La Habana: Casa de las Américas, 1990.



- . "El otro, nuestro semejante". La Paz: *Escarmenar: Revista de Estudios Culturales Bolivianos* 1 (1995): 24-26.
- López Baralt, Mercedes. *Guamán Poma, autor y artista*. Lima: U Católica del Perú, 1993.
- . *El retorno del Inca rey: mito y profecía en el mundo andino*. Puerto Rico: Playor, 1987.
- Lorente Medina, Antonio. "Alcides Arguedas y la literatura nacional boliviana". *Revista XXIV Congreso. La crítica literaria en Latinoamérica* (1985): 223-30.
- . "Introducción a *Wuata Wuara*". *Raza de bronce. Wuata Wuara* (edición crítica). París / Madrid: Colección Archivos N° 11, 1988, pp. 347-56.
- . "Introducción del coordinador". *Raza de bronce. Wuata Wuara*, pp. XIX-XXXVI.
- Lotman, Iuri M. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Valencia: Cátedra, 1996.
- Loveluck, Juan. *La novela hispanoamericana*. Santiago: Universitaria, 1972.
- Lukács, Gyorg. *El alma y las formas y Teoría de la novela*. México: Grijalbo, 1985.
- . *La novela histórica*. México: Era, 1971.
- . *Sociología de la literatura*. Barcelona: Península, 1973.
- Malloy, James M. y Richard S. Thorn. *Beyond the Revolution: Bolivia Since 1952*. Pittsburgh: U of Pittsburgh P, 1971.
- Malo Gonzáles, Claudio (compilador). *El pensamiento indigenista del Ecuador*. Quito: Corporación Editora Nacional, 1988.
- Manrique, Nelson. *Yawar Mayu: sociedades terratenientes serranas 1879-1910*. Lima: IFEA / Desco, 1988.
- Maravall, José Antonio. "La cultura del Barroco: una estructura histórica". *Historia y crítica de la literatura española*, Francisco Rico Manrique (coordinador). Barcelona: Crítica, 1983, vol. 3, tomo 1, pp. 49-52.
- Mariaca, Guillermo. "Nación y narración en Bolivia: *Juan de la Rosa* y la historia". *Cuadernos de Literatura Boliviana* 4. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA), 1997.
- Mariátegui, José Carlos. *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima: Amauta, 1963.
- Martí, José. *Ensayos y crónicas*, José Olivio Jiménez (editor). Madrid: Cátedra (Letras hispánicas), 1995.
- Matto de Turner, Clorinda. *Tradiciones cuzqueñas: leyendas, biografías y hojas sueltas*. Arequipa: Imprenta de la Bolsa, 1884.
- . *Aves sin nido*. Madrid: Vision Net, 2002.
- Mazzotti, José Antonio y Ulises Juan Zevallos Aguilar (coordinadores). *Asedios a la heterogeneidad cultural: libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar*. Filadelfia: Asociación Internacional de Peruanistas, 1976.
- Meléndez, Concha. *La novela indigenista en Hispanoamérica (1832-1889)*. México: FCE, 1992.

- Mendoza, Gunnar. Transcripción, introducción e índices. *Diario de un comandante de la independencia americana 1814-1825*, José Santos Vargas.
- Mesa, Carlos D. "Alcides Arguedas. Un indigenista de raza". *El juguete rabioso*. La Paz, 26 noviembre de 2000.
- Meza, Jorge. "Alcides Arguedas". *Novelistas y cuentistas bolivianos*. La Paz: Camarlinghi, 1970, pp. 23-33.
- Mignolo, Walter. "Colonial Semiosis 1". Versión facsimilar de conferencia dada en LASA, 1991.
- . *Local Histories/Global Designs: Colonial, Subaltern Knowledges, and Border Thinking*. Princeton: Princeton UP, 2000.
- . "Occidentalización, imperialismo, globalización: herencias coloniales y teorías postcoloniales". *Revista Iberoamericana* 170-171 (1995): 26-39.
- . "Texto y contexto discursivo: El problema de las crónicas indianas". *Texto/Contexto en la literatura iberoamericana*. Memoria del XIX Congreso. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1979, pp. 223-33.
- . *The Darker Side of the Renaissance*. Ann Harbor: U Michigan P, 1995.
- Miller, James. *La pasión de Michel Foucault*. Santiago: Andrés Bello, 1995.
- Monasterios Pérez, Elizabeth. "Anqa: donde las cosas no pueden estar juntas: notas para una post-metafísica aymara". *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (Jalla 1995). Tucumán: U Nacional de Tucumán, 1997, tomo I, pp. 753-62.
- . "Blanca Wiethüchter o la porfiada persistencia de una replegada hermosura". *Blanca Wiethüchter, el lugar del fuego*, Marcelo Villena (editor). La Paz: Gente Común / Carrera de Literatura (UMSA), 2004, pp. 87-102.
- . *Dilemas de la poesía de fin de siglo: José Emilio Pacheco y Jaime Saenz*. La Paz: Plural, 2001.
- . "Poética y estética andina: en busca del pensamiento prehispánico". *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Jalla 1993. La Paz: Plural / UMSA, 1995, pp. 525-34.
- . "Poéticas del conflicto andino". *Revista Iberoamericana* 220 (2007) 541-61.
- . "Raza de bronce: estructura, significación y sentido". Tesis de licenciatura. Carrera de Literatura (UMSA), La Paz, 1986 (inédita).
- . "Rethinking Transculturation and Hybridity: An Andean Perspective". *Latin American Narratives and Cultural Identities*, Irene Maria F. Blayer & Mark Cronlund Anderson (eds.). Nueva York: Peter Long, 2003, pp. 94-105.
- . "Seminar on Andean Studies: Mariátegui, Vallejo, Arguedas and Churata". Pittsburgh: U of Pittsburgh, 2006.
- Monsiváis, Carlos. "El realismo como admonición". *Cultura y pospolítica*, N. García Canclini (compilador).
- . "Los espacios marginales". *Ciudad, espacio y vida. Debate Feminista* 17 (1998): 20-38.
- . *Nuevo catecismo para indios remisos*. México: Siglo XXI, 1989.
- Montenegro, Carlos. *Nacionalismo y coloniaje*. La Paz: Alcaldía Municipal, 1953.
- Moraña, Mabel (ed.) *Angel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 1997.
- . "Función ideológica de la fantasía en las novelas de Manuel Scorza". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17 (1983): 171-192.

- Moreiras, Alberto. "Epistemología tenue (sobre el latinoamericanismo)". *Revista de Crítica Cultural* 10 (1995): 48-54.
- . "José María Arguedas y el fin de la transculturación". *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*, Mabel Moraña (ed.), pp. 213-31.
- . *Tercer espacio: Literatura y duelo en América Latina*. Santiago: Universidad de Arcis / LOM, 1999.
- Morey, Miguel. "Prólogo" a *Foucault*, de Gilles Deleuze. Buenos Aires: 1987.
- Muñoz, Willy O. "La realidad boliviana en la narrativa de Jesús Lara". *Revista Iberoamericana* 134 (1986): 225-241.
- Murra, John V. *Formaciones económicas y políticas del mundo andino*. Lima: IEP, 1975.
- . "Waman Puma, etnógrafo del mundo andino". *Nueva corónica y buen gobierno*, Guaman Poma de Ayala, pp. xiii-xix.
- y Rolena Adorno (editores). *El primer nueva corónica y buen gobierno*. México: Siglo XXI, 1981.
- Nagy-Zekmi, Silvia (editora). *Identidades en transformación: el discurso indigenista de los países andinos*. Quito: Abya-yala, 1997.
- Navarro, Gustavo A. *Los cívicos: novela política de lucha y de dolor*. La Paz: Arnó Hermanos, 1918.
- Navia Romero, Walter. *Interpretación y análisis de Juan de la Rosa*. La Paz: Facultad de Filosofía (UMSA), 1966.
- Nieto Degregori, Luis. "Repensando el indigenismo: entrevista con Juan Zevallos Aguilar". *Quehacer* 10 (1995): 82-88.
- Nugent, José Guillermo. *El laberinto de la choledad*. Lima: Fundación Friedrich Ebert, 1992.
- Ong, Walter J. *Orality and Literacy: the Technologizing of the Word*. Londres / Nueva York: Methuen, 1987.
- O'Phelan, Scarlett. *Un siglo de rebeliones anticoloniales: Perú y Bolivia 1700-1780*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1988.
- Orihuela, Carlos L. "El neoindigenismo y la conciencia de la historia: el caso de Carlos E. Zavaleta". *Identidades en transformación*, Silvia Nagy Zekmi (ed.), pp. 19-31.
- Orihuela, Juan Carlos. "Entre señales y presagios (apuntes para una aproximación a la narrativa boliviana de los últimos 15 años)". *Presencia Literaria*, La Paz, 27 de diciembre de 1994.
- . "La ciudad periférica (acerca de la nueva narrativa boliviana)". *Cuadernos de Literatura* 1. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA), 1997.
- Ortega, José. "Bibliografía selecta de la literatura boliviana (1969-1974)". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 1 (1975): 159-69.
- . *Caja de herramientas: prácticas culturales para el nuevo siglo chileno*. Santiago: LOM, 2000.
- . "Indigenismo y alienación en las letras bolivianas". *Chasqui* (1977): 6.
- . "Represión y colonialismo: el largo silencio del indio boliviano". *RCLL* 7-8 (1978): 53-71.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: J. Montero, 1940.

- Pacheco, Carlos. *La comarca oral: la ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Caracas: Casa de Bello, 1992.
- Paredes Alarcón, R. Esteban. "Aproximación en torno a la lógica de oposición complementaria o dialéctica andina". *Kollasuyo* 3 (1989): 29-36.
- Paredes Aranda, Raúl. "De la memoria en *Juan de la Rosa*". Tesis de licenciatura. Carrera de Literatura (UMSA), La Paz, 1990 (inédita).
- Paz Soldán, Alba María. "Escritura y forma cultural andina". *Cuadernos de Literatura Boliviana* 12. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA), 1997.
- . "Foreword". *Juan de la Rosa: Memoirs of the last Soldier of the Independence Movement. A novel by Nataniel Aguirre*. Nueva York: Oxford UP, 1998.
- . "La angustia cívica". *Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*, Blanca Wiethüchter et al., tomo II, pp. 51-57.
- . "Memoria, imagen y ciudad en *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre". *Hacia una historia crítica*. Blanca Wiethüchter et al., tomo II, pp. 89-102.
- . "Narradores y nación en la novela *Juan de la Rosa*, de Nataniel Aguirre (Estudio)". *Revista Iberoamericana* 134 (1986): 29-52.
- . "Una articulación simbólica de lo nacional: *Juan de la Rosa* de Nataniel Aguirre". Tesis de doctorado. Pittsburgh, 1986 (inédita).
- Piglia, Ricardo. "Una propuesta para el nuevo milenio". *Margens/márgenes*. Caderno de Cultura, Belo Horizonte / Mar del Plata / Buenos Aires: 2001.
- . *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo XX, 1993.
- Piñeiro, Juan Pablo. *Cuando Sara Chura despierte*. La Paz: OFFAVIM, 2003.
- Piñeiro Iníiguez, Carlos. *Desde el corazón de América. El pensamiento boliviano en el siglo XX*. La Paz: Plural, 2004.
- Platt, Tristan. *Estado boliviano y ayllu andino: tierra y tributo en el norte de Potosí*. Lima: IEP, 1982.
- . "Liberalism and Ethnocide in the Southern Andes". *History Workshop Journal* 17 (1984): 3-18.
- Prieto, René. "The literature of Indigenismo". *The Cambridge History of Latin American Literature*, Roberto González Echeverría (ed.). Cambridge: Cambridge UP, 1996, vol. 2 (The Twentieth Century), pp. 138-63.
- Quinteros Soria, Juan. "Yawarninchij". *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (Delal)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho / Monte Ávila, 1995, pp. 5079-82.
- Rama, Angel. *La ciudad letrada*. Montevideo: Fundación Internacional Ángel Rama, 1984.
- . "Literatura y cultura en América Latina". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 18 (1983): 7-35.
- . *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI, 1985.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad*. México: FCE, 1989.
- . *Paradojas de la letra*. Caracas: Universidad Andina Simón Bolívar / Ediciones eXcultura, 1996.

- Ray, Elena A. "Resistencia cultural y alienación del indio en *Barro dolorido* de Gustavo Alfredo Jácome". *Identidades en transformación*, Silvia Nagy-Zekmi, pp. 119-33.
- Reinaga, Fausto. *Alcides Arguedas*. La Paz: Gutenberg, 1960.
- . *El indio y los escritores de América*. La Paz: Partido Indio Boliviano, 1969.
- Retamoso, Abel G. *Civilización y cultura indígena*. La Paz: La Prensa, 1927.
- Richard, Nelly. "Intersectando Latinoamérica con el latinoamericanismo: discurso académico y crítica cultural". *Revista Iberoamericana* 180 (1997): 345-61.
- . "Periferias culturales y descentramientos postmodernos (marginalidad latinoamericana y recomposición de los márgenes)". Manuscrito, s/f.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. "La raíz: colonizadores y colonizados". *Violencias encubiertas en Bolivia*. Xavier Albó y Raúl Barrios (coord.). La Paz: Cipca-Ayuwiyiri, 1993.
- . "Mujeres y estructuras de poder en los Andes: de la etnohistoria a la política". *Escarmenar. Revista de Estudios Culturales Bolivianos* 2 (1997): 16-25.
- . *Oprimidos pero no vencidos: luchas del campesinado aymara y quechua 1900-1980*. La Paz: Hisbol, 1984.
- Rivera Martínez, Edgardo. "La literatura geográfica del siglo XVI en Francia como antecedente de lo real maravilloso". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 9 (1979): 7-19.
- Rivera Rodas, Oscar. *El realismo mítico en Oscar Cerruto*. La Paz: Abaroa, 1973.
- Rodríguez-Luis, Julio. *Hermeneútica y praxis del indigenismo: la novela indigenista de Clorinda Matto a José María Arguedas*. México: FCE, 1980.
- Rodríguez-Márquez, Rosario. "Aproximaciones y fugas de la noción de narración". *Estudios bolivianos* 7. *Literatura*. La Paz: IEB (UMSA), 1999, pp. 119-76.
- . "Capricho español de Néstor Taboada Terán". *Presencia Literaria*. La Paz, 22 de noviembre de 1992.
- . "De Juan de la Rosa a Sara Chura". *Estudios bolivianos* 13. *El espacio urbano andino, escenario de reversiones y reinversiones del orden simbólico colonial*. La Paz: IEB (UMSA), 2007, pp. 301-417.
- . "De la heterogeneidad conflictiva a la diferencia en la diversidad". *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Jalla 1995. Tucumán: U Nacional de Tucumán, 1997, tomo II, pp. 791-99.
- . "Discurso indigenista pre-52 en *Yanakuna* de Jesús Lara". *Estudios bolivianos* 12. *La cultura del pre-52*. La Paz: IEB (UMSA), 2004, pp. 213-97.
- . "Discurso popular y tradición oral en el discurso escrito". Ponencia en la mesa Literatura y Cultura Popular, Simposio de Literatura, La Paz, 28 de octubre de 1986. (inérita).
- . "Heterogeneidad y sujeto del discurso en *Raza de bronce*". *Signo: Cuadernos Bolivianos de Cultura* 39-40 (1993) 69-75.
- . "Heterogeneidad y sujeto del discurso en *Raza de bronce*". *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Jalla 1993. La Paz: Plural / UMSA, 1995, pp. 675-80.
- . "El 'otro' en *Raza de bronce*: una particular forma discursiva de la alteridad". *Escarmenar: Revista de Estudios Culturales Bolivianos* 1 (1988): 32-45.
- . "El narrador problemático de *Raza de bronce*, a propósito de las propuestas de heterogeneidad de Antonio Cornejo Polar y héroe problemático de Gyorg Lukács". U. Pittsburgh, 1991 (inérita).
- . "*Juan de la Rosa* y la formación de la nación". U Pittsburgh, 1990 (inérita).

- . "Mito y forma en las novelas de Néstor Taboada Terán". Tesis de licenciatura. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA), 1981 (inédita).
- . "Paradigmas del mestizaje". *Con tanto tiempo encima: aportes de literatura latinoamericana en homenaje a Pedro Lastra*. Elizabeth Monasterios (editora). La Paz: Plural, 1997.
- . e Isabel Bastos. "Nostalgia and Fragmentation in Michel Foucault's Archaeology", 1993 (inédito).
- y Elizabeth Monasterios. "Indiscreciones de un narrador: *Raza de bronce*". *Hacia una historia crítica*, Blanca Wiethüchter et al., tomo II, pp. 106-18.
- Romero, José Luis. "Prólogo". *Pensamiento crítico de la emancipación*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.
- Rowe, William. *Ensayos arguedianos*. Lima: Sur, 1996.
- . *Mito e ideología en la obra de Arguedas*. Lima: Cuadernos del Instituto Nacional de Cultura, 1979.
- Sáenz, Moisés. *Sobre el indio peruano y su incorporación al medio nacional*. México: Secretaría de Educación Pública, 1993.
- Said, Edward. *Orientalism*. Nueva York: Vintage Books, 1979.
- Saignes, Thierry (comp.). *Ava y Karai*. La Paz: Hisbol, 1985.
- . *Borrachera y memoria: la experiencia de lo sagrado en los Andes*. La Paz: Hisbol / IFEA, 1993.
- Saldívar-Hull, Sonia. 1999. "Introduction to the Second Edition". *Borderlands: La Frontera*, de Gloria Anzaldúa. San Francisco: Aunt Lute Books, 1999.
- Salmon, Josefa. *El espejo indígena: el discurso indigenista en Bolivia 1900-1956*. La Paz: Plural / UMSA, 1997.
- Salomon, Frank. 1982. "Chronicles of the Impossible: Notes on Three Peruvian Indigenous Historians". *From Oral to Written Expression*, Rolena Adorno (ed.). Nueva York: Syracuse U, 1982, pp. 9-33.
- Sánchez, Luis Alberto (preparación, prólogo y notas). *Raza de bronce. Obras completas*, de Alcides Arguedas. México: Aguilar, 1959.
- Sánchez Parga, José. "La trilogía sobre la reforma agraria: *Yawarminchij, Sinchikayk, Llalliyapcha*". *El paseo de los sentidos*. La Paz: Instituto Boliviano de Cultura, 1983, pp. 199-212.
- Sanjinés Casanovas, Javier. *El espejismo del mestizaje*. La Paz: IFEA / PIEB, 2005.
- Santí, Enrico Mario. *Por una poliliteratura: literatura hispanoamericana e imaginación política*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.
- Santiago, Silviano. 2000. *Uma literatura nos trópicos*. Río de Janeiro: Rocco, 2000.
- Sarlo, Beatriz. *Borges: un escritor en las orillas*. Buenos Aires: Ariel, 1995.
- Sarmiento, Domingo Faustino. *Facundo o civilización y barbarie. Obras completas* de Domingo Faustino Sarmiento, volumen 7. Buenos Aires: Imprenta y litografía Mariano Moreno, 1896.

- Seed, Patricia. 1991. "Failing to Marvel: Atahualpa's Encounter with the Word". *Latin American Research Review* 26.1 (1991): 7-32.
- Serrano Calderón de Ayala, Emilio. *Indios y criollos*. La Habana: Casa de las Américas, 1992.
- Shimose, Pedro. 1975. "Panorama de la narrativa boliviana contemporánea". *Presencia Literaria*. La Paz, domingo 11 de mayo.
- Sollers, Philippe. *La escritura y la experiencia de los límites*. Caracas: Monte Ávila, 1976.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*. Berkeley / Los Angeles / Oxford: U of California P, 1991.
- Spalding, Karen. *De indio a campesino: cambios en la estructura social del Perú colonial*. Lima: IEP, 1974.
- Spedding Pallet, Alison. "Cómo interpretar el sincretismo en el mundo andino". Manuscrito, s/f.
- . "El kharisiri". Manuscrito, s/f.
- . "Nota sobre fuentes". *Manuel y Fortunato: una picaresca andina*, pp. 259-61.
- . *Manuel y Fortunato: una picaresca andina*. La Paz: Aruwiwiri, 1997.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?". *Marxism and the Interpretation of Culture*, Cary Nelson & Lawrence Grossberg (editors). Champaign: U of Illinois P, 1988.
- Svatoñ, Vladimir. "Lo épico en la novela y el problema de la novela histórica". *Revista de Literatura*. LI.101 (1989): 5-20.
- Szmukler, Alicia. *La ciudad imaginaria: un análisis sociológico de la pintura contemporánea en Bolivia*. La Paz: PIEB, 1998.
- Taboada Terán, Néstor. *Manchay Puytu: el amor que quiso ocultar Dios*. Buenos Aires: Sudamericana: 1977.
- Tapia, Luis. *La producción del conocimiento local: historia y política en la obra de René Zavaleta*. La Paz: Muela del Diablo, 2002.
- Taussig, Michael. *Mimesis and Alterity: A Particular History of the Senses*. Nueva York: Routledge, 1993.
- . *Shamanism, Colonialism, and the Wild Man*. Chicago: U Chicago P, 1991.
- Taylor, Gerald. *Ritos y tradiciones de Huarochirí del siglo XVII*. Narración quechua recogida por Francisco de Avila. [¿1598?] Lima: IEP / IFEA, 1987.
- Temple, Dominique. *La dialéctica del don*. La Paz: Hisbol, 1995.
- Turner, Victor. "Symbols in Ndembu Ritual". *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca, Nueva York / Londres: Cornell UP, 1974, pp. 19-47.
- Urioste, Jorge L. "Estudio analítico del quechua en *La Nueva crónica*". En: *Nueva crónica y buen gobierno*, Guaman Poma de Ayala, pp. xx-xxxi.

- Unzueta, Fernando. "Género y sujetos nacionales: en torno a las novelas históricas de Lindauro Anzoátegui". *Revista Iberoamericana* (1997) 178-179: 219-29.
- Urbano, Henrique (comp.). *Modernidad en los Andes*. Cusco: Centro Bartolomé de las Casas, 1991.
- Urquiza H., Carlos F. *La Paz: ¿Saco de aparadita o metrópoli andina?* La Paz: Ildis, 2006.
- Urzagasti, Jesús (comentario en contratapa). *Cuando Sara Chura despierte*, de Juan Pablo Piñero.
- Valcárcel, Luis E. *Etnohistoria del Perú Antiguo*. Lima: UNMSM, 1967.
- Vargas, José Santos. *Diario de un comandante de la independencia americana 1814-1825*. Transcripción, introducción e índices de Gunnar Mendoza. México: Siglo XXI, 1982.
- Vargas, Walter Iván. "Sobre *Capricho español* de Néstor Taboada Terán". *Semana de Última Hora*. La Paz, 11 de octubre 1992.
- Vargas Llosa, Mario. Discurso en ocasión de su investidura como Doctor honoris causa de la Universidad de Murcia. (Subtítulos: "Versiones del indigenismo", "Los hispanistas", "El proto-indigenismo", "Modernistas y racistas", "El nuevo indigenismo", "Un indigenista mexicano: Moisés Sáenz", "Mariátegui, indigenismo y marxismo", "El indigenismo racista y machista", "Haya de la Torre, el APRA y el indigenismo", "El andinismo", "La revisión de Arguedas"). Murcia, 1995.
- VV AA. *La polémica del indigenismo*. Lima: Mosca Azul, 1976 (reproduce textos publicados entre 1927 y 1930).
- VV AA. *Ricardo Jaimes Freyre: estudios*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos (UMSA), 1978.
- Vázquez Machicado, Humberto. *Facetas del intelecto boliviano*. Oruro: Universitaria, 1958.
- Viceministerio de Cultura. Folleto sobre la fiesta del Gran Poder. La Paz: 2003.
- Vidal, Hernán. *Literatura hispanoamericana e ideología liberal: surgimiento y crisis (una problemática de la dependencia en torno a la narrativa del boom)*. Buenos Aires: Hispamérica, 1976.
- Vilela, Luis Felipe. "Nataniel Aguirre, iniciador de la novela histórica en América". *El Diario*. La Paz, 2 de febrero 1958.
- Villena, Marcelo. "La voz y el espectro de la heterogeneidad (en los cuentos de Adolfo Cárdenas)". *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*. Jalla 1995. Tucumán: U Nacional de Tucumán, 1997, tomo I: 423-35.
- . *Las tentaciones de San Ricardo: siete ensayos para la interpretación de la narrativa boliviana del siglo XX*. La Paz: Instituto de Estudios Bolivianos, 2003.
- . "Mitos de doble filo: en torno del aparapita en la obra de Jaime Saenz". *D'Orbigny. Miradas cruzadas de Europa y América Latina*. La Paz, marzo de 2004.
- . "Revisita de nuestra tradición literaria: visiones y perversiones". Ponencia en la V Feria Internacional del libro. La Paz, agosto de 2002 (inédita).
- Viñas, David. *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1964.



- Wachtel, Nathan. *Sociedad e ideología. Ensayos de historia y antropología andinas*. Lima: IEP, 1973.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Paidós, 2003.
- Wiethüchter, Blanca. “La poesía peruana de los años 70: un espacio para criticar la crítica”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 43-44 (1996): 315-23.
- . *Pérez Alcalá o los melancólicos senderos del tiempo*. La Paz: El hombrecito sentado/ Litexsa boliviana / Plural, 1997.
- . “Reflexión N° 3”, inédita.
- . *et. al. Hacia una historia crítica de la literatura en Bolivia*. La Paz: PIEB, 2002. 2 tomos.
- *et al.* (Paz Soldán, Mariaca, Rodríguez-Márquez, Rocha y Ortiz). “Proyecto para una historia crítica de la literatura en Bolivia”. *Cuadernos de literatura boliviana* 23. La Paz: Carrera de Literatura (UMSA), 1998.
- Wise, David. “Indigenismo de izquierda y de derecha: dos planteamientos de los años 1920”. *Revista Iberoamericana* 122 (1983): 159-69.
- Zavaleta Mercado, René. *Las masas en noviembre*. La Paz: Juventud, 1983.
- . *Lo nacional popular en Bolivia*. México: Siglo XXI, 1986.
- . *El poder dual*. México: Siglo XXI, 1974.
- Zevallos Aguilar, Ulises Juan. *Indigenismo y nación: los retos a la representación de la subalternidad aymara y quechua en el Boletín Titikaka (1926-1930)*. Lima: IFEA, 2002.
- . “La poesía peruana de los años 70: un espacio para criticar la crítica”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 43-44 (1996): 315-23.
- . “Literatura indígena y neoindigenismo: ¿mistificaciones de la crítica académica limeña?”. U Michigan. Manuscrito, s/f.
- Zuidema, Tomas. *The Ceque System of Cuzco: The Social Organization of the Capital of the Inca*. Internacional Archives of Ethnography, supplement to volumen L, 1964.